

DISCURSO

LEÍDO POR

D. JUAN ALLENDE-SALAZAR

EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA

EN LA REAL ACADEMIA

DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL DÍA 8 DE JUNIO DE 1930

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. D. ELÍAS TORMO



GRÁFICAS MARINAS

MADRID - MCMXXX

DISCURSO

LEÍDO POR

D. JUAN ALLENDE-SALAZAR

EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA

EN LA REAL ACADEMIA

DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL DÍA 8 DE JUNIO DE 1930

Y CONTESTACIÓN DEL

D. JUAN ALLENDE-SALAZAR
EXCMO. SR. D. ELÍAS TORMO



GRÁFICAS MARINAS

MADRID - MCMXXX

SERORES ACADÉMICOS:

Don Rafael Domenech Gallissá, cuya prematura muerte todos lloramos, por medio de sus conferencias, libros y artículos en la Prensa, estaba en comunicación casi familiar con cuantos amamos el arte español, que, cual ya indicó don

DISCURSO

DE

D. JUAN ALLENDE-SALAZAR

José Joaquín de Guzmán, el querido antecesor, amigo y maestro, huelga por completo el analizar los conocidísimos escritos e interesantísimas doctrinas de nuestro ilustre y malogrado compañero.

Como vive aún mi ánimo el entusiasmo con que, en muchas ocasiones, enumeraba el Sr. Domenech los enormes progresos que en el dominio de la luz, del color y del ambiente logró la escuela pictórica española de los siglos XVI y XVII, y me ha parecido el mejor homenaje a la memoria de mi predecesor insigne, completar hoy sus enseñanzas leyendo algunas notas acerca de Los Grandes Maestros de la Pintura Española y el Arte Moderno, porque los escritores nacionales no han insistido

SEÑORES ACADÉMICOS:

Don Rafael Domenech Gallissá, cuya prematura muerte todos lloramos, por medio de sus conferencias, libros y artículos en la Prensa, estaba en comunicación casi diaria y tan familiar con cuantos amamos el arte español, que, cual ya indicó don José Joaquín Herrero, en la recepción de mi querido antecesor, amigo y maestro, huelga por completo el analizar los conocidísimos escritos e interesantísimas doctrinas de nuestro ilustre y malogrado compañero.

Conmueve aún mi ánimo el entusiasmo con que, en muchas ocasiones, enumeraba el Sr. Domenech los enormes progresos que en el dominio de la luz, del color y del ambiente logró la escuela pictórica española de los siglos XVI y XVII, y me ha parecido el mejor homenaje a la memoria de mi predecesor insigne, completar hoy sus enseñanzas leyendoos algunas notas acerca de LOS GRANDES MAESTROS DE LA PINTURA ESPAÑOLA Y EL ARTE MODERNO, porque los escritores nacionales no han insis-

tido bastante en el hecho de que nuestros colosos del pincel son acaso los modelos que más han contribuido, con su técnica y espíritu, a la formación del arte contemporáneo, al que sirven de principal fundamento las orientaciones de los antiguos pintores de la escuela española.

Las figuras de la cueva de Altamira, esa «Capilla Sixtina» del arte prehistórico, y las maravillosas y originales ilustraciones de los códices mozárabes, atestiguan, a través de las modalidades más diversas del arte, la potencia del genio artístico español desde las épocas más remotas.

Aunque no alcancen generalmente la importancia de las italianas y flamencas de la época, no hay que olvidar, tampoco, nuestras magníficas tablas de los siglos XV y XVI, herederas en sus admirables conjuntos decorativos (1) de los esplendores coloristas de las filigranas y cerámicas, los alfarjes y tejidos de la España musulmana.

Pasado el deslumbramiento que sus dorados relieves y tallas nos producen —salvo notas comunes: humildad ante la naturaleza y hondo sentido de la narración y el color—, se advierte también en ellas la desconcertante variedad, propia en todo

tiempo de las cosas de España «el país de los vices
versas»; algunas, como las de los levantinos Bor
rrasá y Jacomart, las del cordobés Alejo Fernández,
en Andalucía, y las de Juan de Borgoña, en Castilla,
son sumamente delicadas, pero la mayoría en ex
tremo vigorosas, realistas y expresivas, como las de
los catalanes Huguet y Vergós, las del valenciano
Dalmau, las de los cordobeses Alfonso de Baena y
Bartolomé Bermejo, y las de Fernán Gallego y
Pedro Berruguete, grandes pintores en Castilla la
Vieja, cuya influencia fué enorme en todo el litoral
Mediterráneo, particularmente la de los artistas de
las escuelas de Valencia y Cataluña (2), aunque
también se nota el influjo de algunos primitivos
andaluces, y aún castellanos, en la pintura italiana,
según demuestra mi estudio *Pedro Berruguete en
Italia*.

Mas llega el Siglo de Oro de nuestra cultura,
y hemos de recordar, ante todo, al Greco, el maes
tro intenso y profundo que, cual ninguno, supo
interpretar, con luces de frialdad lunar, el misterio
del paisaje de Toledo y leer a través de las miradas
de sus hidalgos el fuerte y áspero ensueño místico
de la España sobreexcitada de Felipe II, cuyo espí
ritu, todavía medioeval en gran parte, despertaba
los atavismos orientales y tradiciones bizantinas
del extraordinario artista cretense, al que críticos

contemporáneos de los más célebres, Meier-Graefe, por ejemplo, tienen por el más nuevo y acaso el mayor genio pictórico del mundo (3).

El dulzor algo carnal, casi voluptuoso, de la devoción meridional, lo expresó, en cambio, cual nadie el ingenuo Murillo, el más alto, el más aéreo y vaporoso pintor de éxtasis suaves y poéticas criaturas celestiales. Sin la hondura del Greco — porque el espíritu de las postrimerías del siglo xvii era ya muy diverso del de los días de Santa Teresa y San Juan de la Cruz— Murillo, dándonos siempre con su técnica admirable una impresión de verdad, jamás perdía el contacto de lo real (4) al transfigurarse en imágenes seductoras del Niño Dios o en cálidas y sublimes Inmaculadas, a los mendigos y pilluelos andaluces, y a esas jovencitas, prez del pueblo sevillano, tan encantadoras por su mezcla de reposada virtud y gracia melancólica, de innata sensualidad y de inocencia casi infantil.

Sin olvidar a Valdés Leal, el gran pintor de la muerte, ni *El Sueño de la Vida*, de Pereda, merecen muy especial mención *Los Apóstoles*, de Navarrete, *el Mudo*, los monjes prodigiosos de Zurbarán, de Ribalta y de Fray Juan Rizi; la exquisita elegancia de Carreño; la maestría señorial de Cerezo, y hasta el colorido majestuoso de José Antolínez, Claudio Coello y otros artistas de la escuela

madrileña del siglo xvii. Pero sobre todos ellos recordemos al *Españoleto*, grabador estupendo, que abrió estampas de tan profunda melancolía como la titulada *El Poeta*. Este maravilloso dibujante acaso sea, entre todos nuestros pintores, el que tiene más fuerza de modelado y justeza de color, a veces de una esplendidez extremada, cual en la asombrosa *Purísima* de las Agustinas de Salamanca, y en otras varias de sus interesantísimas figuras femeninas.

Entusiasmados con la maravillosa técnica velazquina, muchísimos críticos, ¡los pintores en particular!, han visto únicamente su habilidad manual portentosa, y no advierten que D. Diego Velázquez de Silva no sólo es el pintor más perfecto de todos los tiempos, sino acaso el más refinado, y que la excelencia de su arte es mero reflejo de una potentísima imaginación, que refrenada por un juicio clarísimo y servida por un delicado gusto y el sentimiento caballeroso peculiar de los hidalgos españoles, siempre logra infundir a sus modelos algo de la nobleza del artista: hasta a los más disformes enanos, aun a los bufones más degradados.

Algunos quizás recuerden que en el Museo

del Prado expliqué detenidamente cómo en Velázquez es todavía mayor el artista que el técnico prodigioso, y cuanto dije de la intuición de la verdadera tradición helénica en sus portentosos cuadros mitológicos tan superiores a las barrocas interpretaciones de los asuntos del mismo género por los mayores pintores de su siglo, por ejemplo a las de Rubens y más aún a las de Rembrandt. Pensad también en la elegancia del gesto y la suprema distinción del ademán de las figuras de Felipe IV, del Infante D. Fernando y de D. Ambrosio de Espinola en los lienzos velazqueños, comparándolas con las representaciones mezquinas, aunque bellas y seguramente más ajustadas a la realidad vulgar, que de los mismos personajes nos han legado pinceles tan brillantes y aduladores como los de Rubens y el propio Van Dyck.

Sosteniendo que Velázquez no fué sino una especie de Sorolla o de Frans Hals, una prodigiosa retina tan solo, resulta inexplicable la visión, completamente arbitraria, pero asombrosa, que nos dejó en el cuadro de las *Lanzas* del paisaje de Holanda, ¡que él jamás había visto!, o creaciones ascéticas tan inspiradas como la del estupendo lienzo velazquino conservado en la antigua Universidad de Orihuela o su *Cristo* del Museo del Prado. ¡Incomparable síntesis de clásicas formas y sentimiento

cristiano! ¡La más sublime representación en la historia entera de la pintura de la muerte majestuosa del Dios que se hace hombre para salvarnos! Sólo se le acerca, por su hondo sentimiento, la sorprendente *Crucifixión*, del Greco, otra de las joyas del mismo Museo.

Con la lenta paciencia, peculiar del genio, y partiendo de obras muy inspiradas, pero duras de ejecución, Velázquez logra forjarse la técnica insuperable que le permite expresar las cosas más sutiles e impalpables, como la atmósfera y el sol, la luz, el aire y el fuego, fuerzas de la Naturaleza que antes de él todos los artistas habían temido representar y que el propio Calderón, su coetáneo, negaba pudieran pintarse (5).

Y es que el arte es esencialmente ficción —no realidad—, y así como una bella paradoja de la filosofía arábica española, al hablarnos del sol reflejado en un espejo, nos sugiere que lo que entonces allí vemos no es el sol, ni el espejo solamente, ni tampoco cosa distinta de ambos (6), así a Velázquez, no solamente los cuadros suyos, sino sus lecturas favoritas (7) y aun las cartas de un diplomático italiano (8) que, después de tratarle, se convenció de que jamás decía la verdad, nos lo muestran cual hombre de una potentísima imaginación meridional, cuyas creaciones aventajan a la reali-

dad misma, por la coherencia y vida que el pintor de Felipe IV ha sabido dar a los elementos que tomaba del mundo exterior para representarlos sublimados, después de abstraídos en su mente.

Para llegar a parecer verdaderas, a través de una ficción genial, las figuras de los cuadros de Velázquez, que, según los catálogos del Prado, son de tamaño natural, si las medimos, resultan bastante mayores que los modelos que en ellas se copian, y de tal modo estilizaba los objetos, que certeramente pregunta el Sr. Ortega y Gasset: «¿Quién es capaz de coger una cosa en un cuadro de Velázquez de la última época? ¿Quién es capaz de señalar dónde acaba una mano en *Las Meninas*?» (9). Y es verdad, en la mayoría de los retratos velazqueños no se distingue el número de dedos, y costaría mucho determinar las clases de las telas, o de qué especie de árbol proceden las maderas representadas en cualquier obra de las que el artista pintó después de su primer viaje a Italia.

Más aún que con la soberana maestría, por nadie superada, de pintar las cosas no como son, sino cual se aparecen al artista, Velázquez ha renovado el arte por el espíritu de honda emoción contenida, de raigambre muy española, con que él y sus continuadores, Murillo y Goya sobre todo, han contemplado la debilidad, la infancia, las mi-

serias del pueblo, del bufón y del enano. Basta comparar *Las Hilanderas* con las antiguas pinturas de género de las escuelas neerlandesas o italianas: Refleja también ese sentimiento el ademán de don Ambrosio Espínola en *La Rendición de Breda*; y, aunque parezca paradójico, puede afirmarse que el viejo can de *Las Meninas*, que tan pacientemente soporta las molestias del avieso enano Nicolasico Pertusato, nos muestra mucha más vida psíquica que la inmensa mayoría de las personas representadas en los cuadros de las llamadas escuelas realistas del siglo XIX.

La excelencia aristocrática del espíritu de Velázquez, su poder imaginativo, causan la maravillosa maestría de su arte, de tal perfección y olímpica serenidad, que el moderno artista y crítico francés Raffaëlli (10) concibe que por grandes que nos parezcan, hayan sido hombres Corot, Watteau, Rembrandt, el propio Rafael; pero para explicar la «potencia evocadora... imprevista, fuerte, enigmática», del pintor de *Las Lanzas*, cree necesario unir, cual hacían los griegos, el cielo y la tierra y reconocer en Velázquez un Semidiós.

A comienzos del siglo XVIII escribía Palomino: «Nuestro Velázquez fué a Italia; pero no a aprende

der, sino a enseñar, pues el retrato que entonces hizo del Papa Inocencio X, ha sido el pasmo de Roma, copiándole todos por estudio y admirándole por milagro. Y hoy día se estima por allá una cabeza de mano de Velázquez más que una de Tiziano ni de Van Dyck, y de nuestro Murillo no es menos estimada cualquiera obra de su mano» (11).

Es ciertísimo cuanto Palomino afirma del retrato del Papa Inocencio, pues se nota siempre un eco de la técnica velazqueña en todo retrato del *seicento* pintado allí después de los viajes de Velázquez a la Península itálica.

Lo que dice de Murillo, acaso se refiera a los seis admirables cuadros del pintor de las Inmaculadas que adornaban los Capuchinos de Génova, hasta que el año 1805 fueron llevados a Inglaterra (12). Aun quedan copias de tan espléndidos murillos en la iglesia indicada, y no han reparado los historiadores del arte en la influencia que sus originales ejercieron en gran número de pintores italianos. Se nota ya en casi todos los cuadros religiosos genoveses del siglo XVII, por ejemplo, en los de Giov. Bernardo Carbone, hábil artista, que para los retratos se inspira principalmente en Van Dyck, pero cuyas pinturas devotas imitan de tal modo las de Murillo que hasta hace poco tiempo se atribuía al pintor sevillano, en el propio Museo de Génova,

una *Sagrada Familia*, que ahora se tiene por obra indudable de Carbone. Hasta la Lombardía llegó en seguida el influjo murillesco, notorio en las producciones del pintor Nuvolone (llamado Pánfilo), especialmente en sus cuadros del *Castello Sforzesco*, de Milán y de la Catedral de Monza (13).

Hay indudablemente una misteriosa similitud entre las instituciones seculares de Inglaterra y las antiguas libertades hispánicas; entre el teatro de Shakespeare y nuestros grandes dramaturgos del siglo xvii (14), y el fenómeno se repite en otros órdenes de la vida de dos pueblos, tan desemejantes por su clima y al parecer tan opuestos por su religión y por su historia. ¡Nada más cercano, en el fondo, al antiguo hidalgo que un auténtico *gentleman!*

El disculpable patriotismo británico, queriendo negar el plagio, atribuye, con cierta puritana hipocresía, a esas coincidencias que acabo de mencionar, las relaciones, que, ya desde el siglo xviii, se notan entre la pintura española y la inglesa, que, salvo la excepción de Goya, a quien después estudiaré, era entonces la mejor de Europa. Y así, el actual Secretario de la *National Gallery*, mi amigo Mr. Collins Baker, escribe (15) que: «el espíritu

de Velázquez, especialmente en sus retratos infantiles, se acerca más que ningún otro a la índole de los ingleses.» Parecen olvidar tales críticos que, aparte las de los Países Bajos, cuya influencia fué allí la predominante, Reynolds y los artistas de su escuela estudiaron más que nada las obras de nuestros pintores del siglo XVII, que ya abundaban en las colecciones de la Gran Bretaña.

Ciertos cuadros de Reynolds, por ejemplo, el titulado *Master Hare*, del Louvre (16), en la manera de asomar el grano de la tela entre la pintura, en los griseos fondos y tonalidad de las carnes, muestran las características del arte velazqueño, y muchas figuras infantiles de Reynolds, como su *Samuel orante* (*Dulwich Gallery* y Museo de Montpellier), o el *San Juanito*, número 48 de la *Wallace Collection*—que pintó en 1776—, están muy influídas por los *niños* de Murillo, de quien Reynolds poseía alguna pintura de género. El jefe de la escuela inglesa restauró dos lienzos muy deteriorados (17) del taller de Velázquez, adquiridos seguramente para estudiar su técnica, como solía hacer con la de los maestros que le interesaban, pues se sabe que Reynolds destruyó una hermosa obra de Watteau y algunos cuadros venecianos, arrancando sucesivamente sus varias capas de color para descubrir los métodos de pintar

de los artistas que deseaba asimilarse. Cuenta tales anécdotas su discípulo Northcote, al cual Reynolds elogiaba mucho la extraordinaria potencia de Velázquez, reconociendo que el pintor español «hacía de primera intención lo que todos nosotros, con gran trabajo, no somos capaces de hacer» (18). Su entusiasmo por el maestro sevillano databa del viaje juvenil de Reynolds a Italia, donde sintió una gran decepción al conocer en el Vaticano los frescos de Rafael, y, en cambio, proclamó (19) que *el Papa Inocencio*, de Velázquez, era la más bella pintura de Roma, y fué una de las pocas que allí copió (20).

Gainsborough, el mejor de los retratistas ingleses y uno de los pintores más agradables del mundo, fué el renovador de la pintura de paisaje en su patria: Adornaban su estudio cerámicas españolas, un *San Juanito* atribuído a Murillo, la copia hecha por el magno artista británico de un supuesto Velázquez (21) y otras varias de Murillo, el artista que, después de Van Dyck, copió más veces Gainsborough, quien en sus últimos años ha imitado en sus mejores telas los pilletes sevillanos del pintor de las Concepciones (22).

Su pasión por el arte velazqueño le llevó a tratar de adquirir, en mil libras esterlinas, una copia, que hoy pertenece a la galería de Dulwich, del retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, por

Velázquez (23). Gainsborough no pudo pagar tan enorme precio por el cuadro, pero lo imitó en muchos de los suyos, y es muy curioso ver en bastantes de los retratos de ese maestro una montaña de forma idéntica a la nevada cumbre de la provincia de Madrid, denominada *La Maliciosa*, que está en el fondo del retrato velazqueño, cuya réplica tanto entusiasmaba al gran retratista inglés.

El más conocido de los historiadores del arte británico (24) opina que el prodigioso colorista Raeburn no tuvo más escuela que el retrato del Papa Inocencio, de Velázquez, y sabido es que Lawrence era un admirador de Ribera y llamaba a las obras de Velázquez: «La verdadera filosofía del Arte» (25).

El influjo de la técnica velazqueña, que ha sido señalado también en los cuadros de Romney, se comprueba asimismo en los países de Crome el Viejo, quien extendía las pinceladas como los artistas madrileños del siglo xvii (26) y de manera muy diversa de los pintores holandeses, aunque éstos, en la composición y proporciones del paisaje, hayan influido más en Crome y sus sucesores, que fueron los que revelaron a Géricault, Delacroix y a los artistas de la escuela de Barbizon la Naturaleza auténtica «con sus verdes francos y sus transparencias de atmósfera» (27).

Como en el caso del *Quijote*, que fué antes traducido al inglés que al francés, los galos tardaron más que los britanos en apreciar las excelencias de la pintura española del siglo xvii (28), y es que Francia, sea, como dice Mauclair (29), a causa del «académico y dañoso italianismo que tanto tiempo la oprimió», o más bien por el peso de su admirable tradición arquitectónica, lo cierto es que, salvo algunas excepciones fronterizas, cual la del semiflamenco Watteau o la del casi italiano Fragonard, no ha tenido hasta bien entrado el siglo xix ningún colorista verdadero (30).

Pero cuando Francia triunfa del «Espíritu de la Escuela», las ideas de la Revolución de 1789 habían transformado el mundo entero, y en los mismos días que esa magna conmoción separa el antiguo régimen de la civilización contemporánea (31), surge aquí Goya, el artista que resume por completo la pintura antigua y de quien arranca todo el arte actual.

Se ha dicho que Goya «fué como un segundo Velázquez en una época en la que casi nadie en Europa sabía pintar» (32). Yo creo que el genio de Fuendetodos era esencialmente lo contrario de Velázquez, y su contraposición misma es lo que

hace emparejar esas dos magnas figuras del arte español.

El enciclopedismo ha destruído ya la majestad que a nuestra pintura del siglo xvii dió la certidumbre de un más allá, y nada hay en Goya del reposo olímpico, de la misteriosa sensación, casi divina, que nos infunden ciertas obras de Velázquez, a las cuales sirven de antítesis el trágico desdén, la semi-infernal violencia de las titánicas creaciones en que Goya, tomando (al revés que Velázquez) las formas como medio y no como fin, y agitado por la duda y de odio, que en el fondo son sentimientos de amor no satisfecho, flagela cruelmente las miserias humanas, con fuerza tal de fantasía, que sabe universalizar siempre lo momentáneo y anecdótico, para dejar a la posteridad una producción extensísima, pletórica de brío, afán de lo nuevo y anhelo de lo inesperado; un mundo entero de seres, imperfectos, irreales, monstruosos a veces, pero siempre enérgicos y vivaces. Serie de portentos de la pintura y del grabado, que, por su grandiosa belleza y fuerte sentimiento, no tiene par y equivalencia, no sólo en las artes plásticas (33), sino tampoco en la labor de ninguno de los mayores literatos, ni aun en Shakespeare y Balzac.

Sin lograr siempre la perfección de la de Velázquez, ni la hondura de la del Greco, la ingente

obra goyesca, que tal vez sea el mayor esfuerzo de la fantasía humana, recoge y humaniza todo el espíritu español, y, además, transfigura en su arte el ideario de toda la Revolución francesa, de modo tan genial que Goya es el más insigne precursor de la nueva manera de sentir, fundamento radical del Romanticismo en la literatura, en la política y en las artes (34).

Sabido es que influyó la literatura antigua española de una manera decisiva en los orígenes del Romanticismo, especialmente en Alemania a través de Schlegel (35), pero los críticos españoles no se han dado cuenta cabal de que en ese movimiento tiene más importancia aún la rápida difusión de los *Caprichos*, de Goya. Con razón dice un escritor alemán (36): «Junto al *Quijote* no existe otra obra española más popular que ésta, y su valor mundial es análogo al del libro cervantino».

No han reparado tampoco los eruditos en que Víctor Hugo, casi seguramente, conoció de niño a Goya, en la época en que éste retrató a la Marquesita de Montehermoso, al General Guye y a su sobrino, al canónigo Llorente y otras personas tan relacionadas con Hugo y su familia, y, por ello, no hay que extrañar el que se hable de Goya en una de las poesías del magno escritor del Romanticismo y las influencias evidentes de las estam

pas goyescas en varios de los dibujos de Víctor Hugo (37).

Aún es más extraño que el propio Menéndez Pelayo, ganoso siempre de buscar influjos del espíritu español, al hablar de Delacroix (38) no advierta que, según parece (39), la vocación por la pintura de este artista — que pensó primero dedicarse a la música — la despertó el estupendo retrato (hoy en el Louvre) que a su padrino, el petulante jacobino Guillemardet, cuando vino de Embajador de Francia a Madrid, le había pintado D. Francisco de Goya. Cual indicaba hace pocos meses (40) M. Escholier — conservador del Museo Víctor Hugo —, la España «grave y patética» troquela de muy joven el temperamento impetuoso de Delacroix, y el caudillo incontestable, más por el espíritu que por su técnica, de la pintura francesa, durante el período romántico, pinta los cuadros titulados: *Colón en la Rábida* (1838), *El regreso de Colón* (1839), *Carlos V en Yuste* (1833), *Interior del Convento de Dominicos de Madrid* (1833), *Don Quijote en su Librería*; copia entusiasmado una obra atribuída a Velázquez y todos los *Caprichos*, de Goya (41), cuyas litografías estudió antes de ejecutar, en 1827, su serie del *Fausto* (42).

Según Huntington Wright, el *Repos* (?), de Delacroix (43), es una reminiscencia de la *Maja*

desnuda, de Goya; varios críticos franceses han notado el influjo de Goya, en su *Dos de Mayo*, sobre el cuadro *La Libertad guiando al pueblo en las barricadas* (44); pero no citan los escritos (45), donde Delacroix elogia a Zurbarán, y más a menudo a Murillo, cuyo *Angel de la Guarda* vió (46) en la Catedral de Sevilla (47), imitándolo en su *Tobías y el Angel*.

A Delacroix perteneció una pequeña réplica del *Espolio*, firmada por el Greco y propiedad antes de los Duques de Alba, y dice muy bien el Sr. Cossío: «Consciente o inconscientemente, hay en gran parte de la pintura moderna, sobre todo en la que arranca de Delacroix, tal vez en éste maestro mismo más que en ningún otro, cierta nostalgia del colorido del *Espolio*» (48).

A tales reminiscencias de la escuela española, y a las que ejerció ésta, como antes indiqué, a través de los pintores ingleses, se superponen en Delacroix y los artistas franceses de la época romántica otros influjos diferentes; pero, además de la preponderancia de los temas españoles en la literatura del romanticismo y del estupor que causaron los grabados Goyescos, difundían, también, la excelencia del arte español en Francia los viajes a nuestra península de Merimée, de Viardot, del Barón Taylor (49) y de Gautier; las maravillosas estrofas y ad

mirables páginas en prosa que Baudelaire ofrendó al genio de Goya, y, más que nada, la instalación el año de 1838, de la Galería de cuadros españoles en el Louvre.

De la importancia que para la renovación de la pintura francesa han tenido las soberbias obras de nuestros maestros que reunió el Rey Luis Felipe de Orleans, y hasta el final de su reinado se expusieron en París, nos da idea lo que indica Flaubert, en su novela *La educación sentimental* (50), de la honda pena que la Revolución de 1848 produjo a ciertos artistas, que sólo veían en tal acontecimiento una catástrofe para el arte al salir de Francia aquella colección de cuadros españoles que se llevó a Inglaterra el Monarca destronado.

A esa galería española del Louvre pertenecía *La Forja*, de Goya — hoy en la colección Frick de Nueva York — y el herrero que está de espaldas en tan maravilloso lienzo lo ha imitado en *Les Sonneurs* (Museo del Louvre) el célebre orientalista francés Decamps, autor también de varias pinturas de asunto español.

La sugestión de la técnica, y, aún más, del espíritu, de los más vigorosos cuadros españoles del siglo XVII, expuestos en el Louvre, es la predominante en el arte, fuerte y realista, pleno de amor a la naturaleza y al pueblo, de Gustave Courbet.

Según nos cuenta su más reciente biógrafo (51), al llegar en 1840 a París el joven Courbet —que ya en el Salon de 1845, presentó su autorretrato, vestido de *Guitarrista*— «Se exaltaba delante de los velázquez, del *Pied-bot* de Ribera, de los *Funerales (de San Buenaventura)* de Zurbarán... Courbet se acuerda más tarde de estos cuadros, especialmente en *Le repas de la morte*» (1864). Meier-Graefe, en su *Viaje a España* (52), analiza las reminiscencias de nuestro arte en la más célebre obra de Courbet: *L'Enterrement d'Ornans* (33).

Todos recuerdan los cuadros que *El Quijote* inspiró a Daumier, uno de los cuales se vendió hace tres años en 1.290.000 francos. Varios críticos (54) señalan también un influjo, para mí algo dudoso, de la obra grabada de Goya en las caricaturas de Daumier y Gavarni. Théodule Ribot imita en sus cuadros los más sombríos de Ribera (55), sin llegar a comprender jamás la dramática poesía del *Españoleto* (56).

La admirable técnica, aunque poco del espíritu de nuestro arte, se iba infiltrando en los pintores galos que venían al Museo del Prado, pues cual advierte el ya citado Reinach, en su *Apolo* (57), los artistas que vivieron en España, como Regnault, Bonnat, y Carolus Duran, volvían a Francia con

vertidos en coloristas, porque aquí, según el propio Reinach, se conservó siempre «el gusto por la verdadera pintura». Y no hay que olvidar que entre los jefes de la escuela de Barbizon, renovadora —según antes dije— de la pintura paisajista en Francia, quien tuvo más sentido del color fué Narciso Díaz de la Peña, pintor que enseñó mucho a Monticelli, Millet y más tarde a Renoir, y que, cual indican sus apellidos, aunque nació en Burdeos, era hijo de padres españoles, creo que salmantinos. Díaz de la Peña, que se formó estudiando, principalmente, en el Louvre a Murillo y a Velázquez, se asimiló también a Goya en el grado que atestigua su cuadro *Gitanos*, de la Academia de Leningrado; y, como dice un queridísimo amigo y paisano mío (58), fué el «gran propagandista entre los franceses, de la pintura de Goya».

Basta comparar el cartón de Goya titulado *La Era* con los cuadros de Millet, para convencerse que entre los artistas que, al lado de Díaz de la Peña, trabajaban en el bosque de Fontainebleau, el espíritu melancólico y nutrido por las lecturas bíblicas (59) del creador del *Angelus* es el más cercano al sentimiento con que miraban a los humildes los grandes maestros del arte español. Y es sabido que colgó Millet a la cabecera de su lecho un conmovedor *Santo dominico* firmado por el Greco, y

decía que lo miraba de continuo: «para ponerse a tono» (60).

Mi difunto amigo M. Séailles, en su libro *Alfred Dehodencq: Histoire d'un coloriste* (61), ha reivindicado la memoria de ese interesante pintor francés, casado con una gaditana, que residió largos años en España. En el Museo de Pau he visto el cuadro suyo (62) que representa una *Novillada en el Escorial*. Es una buena obra, cercana a las de la familia Bécquer, y tal vez influenciada por las de Alenza y otros pintores goyescos españoles (expuesta en el *Salon* de París del año 1850-51), que entusiasmó a Édouard Manet (63).

Esta admiración por el cuadro de Dehodencq, lo de moda que por aquellos años estaban en la literatura y en el arte francés los asuntos hispánicos, los recuerdos infantiles de la Galería española del Louvre, los ejemplos de Delacroix y sus continuadores, y, tal vez más que nada, sus relaciones con Camprubí y otros bailarines y tocadores españoles, que a la sazón trabajaban en París, fueron las causas de que hacia 1860 Manet comenzase en casi todos sus grabados y pinturas a imitar, en ocasiones con evidente plagio, las creaciones de Goya y de Velázquez, y a interpretar nuestros tipos, trajes y

diversiones populares, de manera, algunas veces, muy desconcertante: Como yo ignoro la historia de la tauromaquia, me quedé estupefacto cuando vi el año pasado, en los Estados Unidos, la muleta de color rosa (?) que ostenta el matador en una de las mejores pinturas de Manet: la titulada *El torero muerto*, donde imita un célebre cuadro atribuido entonces a Velázquez (64).

Tales plagios de técnica y asunto terminan quizá el año 1870 al pintar Manet un estudio (65) para el retrato de su discípula Eva Gonzalès, que está copiado de *La Joven del Abanico*, de Goya (66), y tienen copiosísima literatura, hasta en los más pequeños compendios de Historia del Arte (67) e incluso hay dos estudios especiales acerca del tema *Manet y España*, por Mauclair y Duret, publicados recientemente en castellano (68).

Por seros tan conocidos, huelga insistir aquí en los pormenores históricos del nuevo florecer de la pintura castiza española en el extranjero a través de la saludable revolución que produjo, al principio sólo en la pintura francesa, y, después, en la del mundo entero, el ejemplo — más que las doctrinas — de la falange gloriosa de pintores impresionistas que, acaudillada por Édouard Manet, el admirable colorista, granjeó a Francia la hegemonía de la pintura moderna.

Por las causas que Spengler analiza magistralmente, en su libro *La Decadencia de Occidente* (69), cuando marca la evidente inferioridad de los muy estudiados bocetos y del cuadro de Manet representando el *Fusilamiento del Emperador Maximiliano de Méjico*, si se compara fracaso, tan meditado, con todo: «lo que Goya consigue jugando en sus *Fusilamientos de la Moncloa*», resulta indiscutible que Manet, y más aún Fortuny (70), y la mayoría de los artistas de su tiempo, no tenían la mente a la altura de su técnica.

Desprovistos del sentimiento de nuestros clásicos, Manet y sus amigos, por interesantes que sean sus obras, no alcanzan jamás en ellas la gracia de Murillo, la profundidad del Greco, la nobleza de Velázquez, la potencia delicada de Goya; pero se inspiran de tal modo en nuestra escuela, que Meier Graefe, acaso el mejor historiador del arte moderno, dice textualmente: «Todos los primeros impresionistas son medio españoles, Manet no más que Monet..., y también Renoir en sus mejores cuadros..., como el del *Niño desnudo que acaricia un gato...*, y Cézanne... más que todos los demás» (71).

En lo que varían esos grandes patriarcas del arte moderno es en los modelos españoles que prefieren, y así Fosca, eminente crítico suizo, sostiene (72) que: «El verdadero discípulo de Goya, en el

arte francés del siglo XIX, no es Manet sino Renoir».

Dada la relación entre la técnica por veladuras que empleaba Goya y la que adoptó Renoir, y el amor de ambos deliciosos coloristas por la belleza femenina, era natural el entusiasmo que al venir a Madrid (1890) sintió por las pinturas murales de San Antonio de la Florida y *La Familia de Carlos IV* (73), y su asombro ante la incomparable manera como están pintados en tal lienzo del Prado los diamantes de las damas y sus zapatitos de raso, y, según el artista, lo que más le encantaba eran los pequeñísimos pies de las mujeres de Goya: «Si adorablement peints, si spirituels».

Recuerdos de la estancia en Madrid se notan en obras muy posteriores de Renoir, por ejemplo, en la pareja de bailarinas, de tamaño natural (74) que, sobreponiéndose a su reuma, pintó el ya anciano maestro en 1909, pues una de esas danzarinas toca las castañuelas y lleva un chaleco de torero que Renoir había comprado en España, y en las telas y calzado de ambas figuras hay ecos de la técnica que tanto había admirado el «Fragonard moderno» en las pinturas murales y el cuadro de Goya que acabo de citar.

Renoir, que elogiaba mucho la distinción de Velázquez —a quien imitó en alguna ocasión— y a

veces el colorido de Ribera, no se entusiasmaba nada con Theotocópuli (75), y, en cambio, en Cézanne «ejerció la máxima influencia el Greco, al cual copió, siguiendo su ruta en la observación de las formas y aproximándose a él respecto al color», según dice, muy justamente, el célebre escritor húngaro Béla Lázár (76) y repiten otros críticos extranjeros. Como ejemplo, se ha publicado la *Mujer con Toca y Boa*, pintada el año 1885 por Cézanne, quien, incluso en la indumentaria, y, más aún, en la mano de la retratada, hasta en la colocación anómala del dedo pulgar, imita en tal cuadro, de una manera muy curiosa, la llamada *Dama del Armisño*, probable retrato de doña Jerónima, la querida del autor del *Entierro del Señor de Orgaz* (77).

En la colección Havemayer, de Nueva York, estaba colgada la prodigiosa *Vista de Toledo*, por el Greco, debajo de un paisaje, muy bueno, de Cézanne. Al ver juntos ambos cuadros me pareció superior el del Greco. ¡Todo el arte ingenuo de Cézanne, el maravilloso paisajista, está ya, pero muy sublimado, en los portentosos verdes pálidos, en la iluminación poética de aquel lienzo de Theotocópuli (78).

La mayoría de los aficionados a clasificaciones, siempre inexactas, llaman neo-impresionistas a Cézanne y a Degas; en las obras de éste hay: «cier-

tos tonos opacos velazqueños y ciertas vaporosidades perlinas y rosa a la manera de Goya» (79), y tan exclusivo era el entusiasmo de Degas por el Greco que no poseía más cuadros antiguos que dos espléndidas pinturas religiosas del genial cretense (80).

No se han estudiado aún las fuentes hispánicas del arte de Gauguin, educado en el Perú, con los parientes maternos de origen español, y protegido siempre por un coleccionista de cuadros de Goya, cuya familia vive en Madrid (81). En compensación, los biógrafos de Monticelli hablan de lo mucho que admiraba a Goya y de los cuadros suyos en que le recuerda (82).

Aparte otros franceses, menos famosos, que muestran reminiscencias de nuestros genios pictóricos (83), indicaré que, entre los artistas vivientes, Wright señala la gran influencia que en la concepción del desnudo de Matisse han tenido los *Caprichos* de Goya (84); sirvan de ejemplos los cuadros de Matisse: *La Maja desnuda*, *La Dama del abanico* (1922), *El Guitarrista*, *El Torero*, *La Española*, etc., etc. (85). Recordad también los asuntos españoles de ciertos cuadros de Besnard y pudieran señalarse (86) reflejos del Greco en algunas figuras de Derain (87). Según mi amigo Bourgeois (88): «desde muy joven, la mentalidad de Forain fué esti»

mulada» por los *Caprichos*, y es notoria, también, su influencia, a través de Daumier, en el arte expresivo de Georges Rouault (89).

Como es natural en una ciudad cuyo corifeo artístico es el malagueño Picasso, discípulo predilecto del querido compañero de Academia D. José Garnelo (90), pudiera citar ecos de nuestra escuela en gran número de maestros del arte que viven en París, mas, temeroso de alargar mucho el discurso, sólo aludiré, por tratarse de una dama, a que aparece, también, evidente la sugestión goyesca en el colorido tan femenino —rosa y jazmín— de las deliciosas pinturas de Marie Laurencin (91).

Al volver a los artistas de la Gran Bretaña, os diré que, probablemente por los ejemplos de Raeburn, de quien antes hablé, y los de su discípulo David Wilkie, donde más se observa la influencia española es en la escuela escocesa. En el hermoso volumen (92) que acerca de ella publicó Mr. Caw pueden encontrar curiosísimos datos referentes al asunto.

Entre los pintores de la época del prerrafaelismo, bastante endebles todos ellos, el mejor colorista fué John E. Millais, quien después de ver, en la

Exposición Universal de 1857, algunas obras de Velázquez, abandonó a los cuatrocentistas italianos para seguir el naturalismo español, y lo atestigua clarísimamente el cuadro de Millais titulado *A souvenir of Velázquez*, que vi el año 1921 en la *Diploma Gallery*, de Londres (93), y está inspirado en los retratos de la infanta Margarita por el pintor de *Las Meninas*.

El galés Augustus John, no viejo aún (nació en 1879), es el más célebre de los pintores que viven en Inglaterra; hasta en semanarios madrileños habréis visto fotograbados de obras suyas, muy influídas por el Greco (94), y, a veces, por Goya, como su cuadro *Dos Gitanas*.

También era de origen galés — como Watts y John — James Mac Neil Whistler, el más grande de los artistas norteamericanos y uno de los primeros de todo el siglo XIX. Mi ya aludido amigo Juan de la Encina (95), señala como la influencia más clara en Whistler, «la de Velázquez, del que fué fanático admirador». En menor o mayor grado, reconocen tal hecho los mejores biógrafos del gran enemigo de Ruskin (96); pero no recuerdo que nadie haya dicho que sus pinturas están asimismo influídas por las de Goya, cosa que me parece indudable desde que vi en el Museo Gardner, de Boston, un desnudo de Whistler, que, hasta en el porme

nor de que la figura está colocada sobre un diván azul, recuerda, en seguida, la *Maja* inmortal.

Durante mi estancia en los Estados Unidos comprobé también la afición a España de los mejores coloristas de aquel admirable país: citaré aquí solamente los nombres de Sargent, Fromkes y Mary Cassat (97).

Para sufrir menos disgustos — que no siempre he podido evitar — juré años atrás no escribir nunca acerca de los artistas contemporáneos españoles e hispanoamericanos. Por ello, me resta solamente hablar de los maestros no franceses del viejo continente: Se ha señalado en Marées, pintor alemán que viajó por España (98), la influencia de Velázquez. Es evidente el influjo nuestro en su compatriota Max Klinger (99), que también vino por aquí y pintó cuadros de asunto español; en sus grabados la imitación de Goya llega a veces hasta el plagio. También es notoria la estela del arte goyesco en las aguafuertes del sueco Zorn, quien confesaba a un periodista español que, como grabador, todo lo había aprendido de Goya; pero, en cambio, añadía orgullosamente: ¡Cuánto hubiera podido Rembrandt aprender de mí! (100).

He observado, en recientes exposiciones, la enorme influencia del Greco en muchos de los artistas que ahora descuellan en los países germánicos;

pero Goya es tan grande y variado, que su obra genial ha sido la ingente cantera de donde se arrancaron, durante el siglo XIX, la mayoría de los materiales, con que, sucesivamente, cimentaban su arte los románticos, los naturalistas, impresionistas y neoimpresionistas, y también ahora la nueva escuela expresionista, tan opuesta a las anteriores, parte de las sombrías pinturas de la «Quinta del Sordo» y de las aguafuertes de Goya, a quien algunos llaman el fundador del expresionismo, y el mismo Nolde, «el principal expresionista alemán lo considera como su maestro» (101). Asimismo se ha señalado la influencia de Goya en los grabadores tudescos Max Beckmann y Frans Marz (102) y en la mayoría de los posteriores a la Gran Guerra.

Rudnay, el popular artista húngaro cuyas composiciones son las preferidas por el público adinerado de Budapest, es un entusiasta secuaz de Goya (103). También el malogrado judío italiano Modigliani (104) imitó *La Maja goyesca*. Hasta en el polaco Kisling —nacido en 1891— a causa probablemente, de su admiración por Picasso, hay fuertes resonancias del arte español (105), y se advierte la huella de los grabados de Goya en los de Chagall (106), artista de raza judía, nacido en Rusia el año 1887. (Ambos viven en París.)

Otros muchos nombres, algunos más impor-

tantes quizás, pudieran enumerarse todavía, pero sería el cuento de nunca acabar seguir las estelas de las conquistas de nuestra pintura por el mundo entero.

La intensidad de su influencia y lo extenso de la propagación del genio pictórico español, que acaso superó tan sólo el arte griego al difundirse, muestran claramente, que, más aún que el Romanesco y nuestra Mística, que el prodigioso Teatro Español y que la misma novela cervantina, probablemente serán siempre el Greco, Goya, Velázquez y Murillo las más puras glorias de la cultura ibérica, pues como admirablemente dice mi gran amigo D. Miguel de Unamuno, en el libro titulado *La Agonía del Cristianismo*: «Acaso la pintura española sea la expresión más perfecta de nuestra virril filosofía».

¡Cuán sugeridoras estas palabras! Quizás implican la solución de todo el problema español. Vulgaridad insigne tachar de falta de disciplina a la raza que impuso al mundo organizaciones de las más férreas: los dominicos, los tercios de infantería, la Compañía de Jesús. La atonía es la gran cuestión de España. Hay que elevar el tono del corazón,

el sentimiento, la fantasía. Un gran impulso místico, como el del siglo xvi, acaso es imposible ya. Mas el arte español, siempre pictórico y colorista, hasta en sus grandes escultores, músicos y arquitectos, tal vez sea lo único capaz de despertar con esa «nuestra viril filosofía», las enormes reservas espirituales del pueblo hispano. Los *Estatutos* de esta Academia indican cuánto podría hacer, la Sección de Pintura especialmente, en esa trascendentalísima labor. Por desgracia, las flaquezas de mi voluntad y lo deshilvanado de mi cultura, me permitirán contribuir poquísimamente a tal misión. Ante responsabilidad tamaña, con las de gratitud muy sincera, por haberme elegido para compartirla, sean mis últimas palabras la expresión de mi profundo temor.

HE DICHO

NOTAS

(1) Willard Huntington Wright, en su libro *Modern Painting. Its Tendency and Meaning* (New York Lane, 1915), página 191, compara el arte de Gauguin, Manet y Degas, con el de los pintores de la escuela de Borrassá, por parecerle de «igual calibre», como grandes ilustradores.

(2) Para la influencia española en la pintura de los Dos Sicilias durante el siglo xv, véase A. Venturi: *Storia dell'arte italiana*, tomo VII, parte I, pág. 152; VII, parte IV, pág. 126 y siguientes y 160 y s.

(3) *The Spanish Journey by Julius Meier-Graefe. Translated by J. Holyroyd Reece.* (Londres, 1926), página 128.

(4) El realismo de Murillo lo señala Sáinz Rodríguez: *Introducción a la Historia de la Literatura mística en España*, pág. 290.

(5) *El Pintor de su deshonra*, jornada segunda, escena primera.

(6) *El filósofo autodidacto de Abentofail*, traducción de Pons Boigues, con un prólogo de Menéndez y Pelayo (Zaragoza, Comas, 1900), pág. XXXV.

(7) V. Sánchez Cantón, *La Librería de Velázquez* (Madrid, 1925), y el sagaz comentario de Juan de la Encina en *La Voz* del 27 de marzo de 1926.

(8) Le acusa Fulvio Testi, Embajador del Duque de Módena en Madrid, de: «non finir... e di non dir mai

la verità»; citado por Justi: *Diego Velázquez*, tercera edición. (Bonn, 1923), II, pág. 407.

(9) *Personas, obras, cosas* (Madrid, Renacimiento, 1916), págs. 320-21.

(10) *Les Promenades d'un Artiste au Musée du Louvre*, pág. 115 y siguientes de la edición príncipe.

(11) *Museo Pictórico*, libro VI, cap. II (pág. 63 del tomo II, en la primera edición). Confirma la rápida difusión de la nombradía de Murillo, el hecho de tener ya biografía y retrato en la edición latina (1683) del libro de Sandrarts (cf. Justi: *Murillo*, p. 91).

(12) Tres se conservan en la *Wallace Collection*, de Londres: núms. 34, 46 y 97; *La Magdalena*—firmada—está en la col. Carstanjen, de Munich; según Curtis su pareja (una *Concepción*) perteneció a la colección Porter y *La huida a Egipto* a la del Conde de Strafford.

(13) Para los imitadores italianos de Ribera, véase A. L. Mayer: *Jusepe de Ribera*, segunda ed. (Leipzig, Hiersemann, 1923), pág. 175. Es evidente, también, el influjo del Greco en Orazio Borgiani y el de Goya en Domenico Pellegrini.

(14) V. Schevill: *On the influence of Spanish literature upon English in the... 17 th. Century*, en *Romanischen Forschungen*, XX (1907), págs. 604-34.

(15) *Lely and the Stuart Painters*, tomo I, pág. 15.

(16) Núm. 1.818 de dicho Museo; es obra del final de la vida de Reynolds (V. Nicolle: *La peinture au Musée du Louvre. École anglaise*, pág. 4). *Un aldeano*, de Murillo, se vendió por 29 libras esterlinas, el 11 de marzo de 1795, en la venta de la col. Reynolds. (Curtis, *Velázquez and Murillo*, pág. 280.) Para el influjo de Velázquez en Reynolds y sus continuadores, v. Meier-Graefe: *Die grossen Engländer*, pág. 11 y siguientes.

La influencia de Murillo en los retratistas ingleses del siglo XVIII, la reconoce también Salomón Reinach (*Apolo*, segunda ed. española, pág. 354).

(17) Leslie y Taylor: *Life and Times of Sir Joshua Reynolds* (Londres, Murray, 1865), t. II, p. 139-40. Uno de esos cuadros está actualmente en la *Wallace Collection*, núm. 4.

(18) Cf. Northcote: *Memoirs of Sir Joshua Reynolds* (Londres, Colburn, 1813), pág. 242.

(19) Cf. *Diary of Th. Moore, ed. by Lord John Russell* (Londres, 1853), III, p. 62: Citado por Justi, obra cit., II, pág. 179.

(20) Los que no conocen el *cant* británico, a que aludía antes, buscarán en vano en las obras de Reynolds un elogio de Velázquez. Ya advirtió Allan Cunningham que Reynolds en sus *Discursos* recomendó los maestros que no estudió y dijo poco o nada de aquellos que había estudiado atentamente; al afirmar esto es probable que aluda principalmente a Velázquez.

(21) *El Duelo en el Pardo*, núm. 1376 de la *National Gallery*, atribuido ahora a J. B. del Mazo (Cf. Justi, ob. cit., I, p. 399). Esa copia la poseía el año 1856 Lady Dustanville; el cuadro atribuido a Murillo se vendió con la colección Gainsborough el 30 de Marzo de 1789 (Cf. Curtis, ob. cit., pág. 24, núm. 39). Una copia, por Gainsborough, del cuadro atr. a Murillo y titulado *Aldeanos españoles*, posee el coronel Blathwayte, según Armstrong: *Gainsborough* (Londres, Heinemann, 1909).

(22) Para tales cuadros Gainsborough solía emplear como modelo un gitano inglés llamado Jack Hill (Cf. Armstrong en la obr. cit. en la nota anterior y Arthur B. Chamberlain: *Thomas Gainsborough* (Londres, Duckworth, s. a., pág. 154 y 161).

(23) Cf. *Catalogue of the pictures... at Dulwich* (Londres, 1914, pág. 91, núm. 152).

(24) Armstrong: *El Arte en la Gran Bretaña e Irlanda*, versión española de E. Díez-Canedo (Madrid, 1909, págs. 228-29). Según Caw, *Scottish Painting*, página 74, tal vez Raeburn estudió un cuadro de Velázquez que poseía Lord Lauderdale.

(25) Escribe esto contestando a una carta de Wilkie de 12 de Noviembre de 1827, en la que dice, hablando de Velázquez, que: «Sir Josué (*Reynolds*), Romney y Raeburn, sea por imitación o instinto parecen fuertemente influídos por su estilo y varios de los pintores (*ingleses*) de nuestro días, incluso los paisajistas, parecen tener la misma afinidad». Esta carta y la contestación de Lawrence, fechada el 27 de Noviembre del mismo año, se copian por Allan Cunningham en el tomo II de su libro *Life of Sir David Wilkie* (Londres, Murray, 1843). En dicha carta Lawrence habla atinadamente de la *Virgen del Pez* y otros cuadros de Rafael—hoy en el Museo del Prado— que él debió ver en París, y elogia las pinturas de Ribera en San Martino de Nápoles, que le parecían a Lawrence de «un poder y sentimiento del claro oscuro que nunca tuvo Caravaggio.»

(26) Por ejemplo, en el paisaje núm. 2.645 de la *National Gallery*.

(27) Cf. Reinach, ob. cit., pág. 365. Leslie, ob. citada; cf. también, Meier-Graefe, ob. cit., págs. 116 y s. Constable escribía el año 1824 que hasta entonces los paisajistas franceses «sólo estudiaban en los cuadros..., descuidando mirar el conjunto del natural en sus varios aspectos» (V. Leslie: *Memoirs of the life of John Constable*, capítulo VIII). Para la influencia de varios pintores ingleses, y especialmente la del cuadro de Wilkie titulado *Spanish Girl*, en Géricault y Delacroix, v. el mismo libro de Meier-Graefe, pág. 117.

(28) El abate Dubos en su libro *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, sexta edición (París, 1755), tomo II, pág. 102, dice textualmente: «Los españoles... no han tenido pintor alguno de primera clase.» En cambio Ingres, según cuenta el Catálogo del Museo de Montauban (edición de 1885), recibió un día a un chamarilero que le fué a vender el cuadrito núm. 4 de los legados por Ingres a dicho Museo, y que representa un busto de dama joven, y le contó, al ver lo que ese supuesto velázquez entusiasmaba a Ingres, que había cortado el busto, porque el resto del cuadro no se podía restaurar, a causa de su mal estado; entonces Ingres, furioso, quiso ahogar al pobre diablo, que huyó asustado y jamás volvió a reclamar el precio del retrato: Al referir la escena, añadió Ingres que debiera ejecutarse a los que destruyen, como aquel miserable, una obra maestra. Tal busto de dama, atribuído a Velázquez, lo copió Ingres en su cuadro *Le ménage d'Ingres à Florence*, reproducido en pág. 120 del libro de Amaury-Duval *L'atelier d'Ingres*, tercera ed. (París, Crès, 1924); en la pág. 236 de la ob. se refiere también la anécdota relativa a dicho retrato. Además de ese lienzo de escuela de Velázquez, legó Ingres al Museo de Montauban otros dos cuadros anónimos atribuídos a la escuela española del siglo XVII. Ingres, en los bocetos para el cuadro *El Duque de Berwick recibiendo el Toisón de Oro*, se inspiró en pinturas de Velázquez y Carreño, cuya influencia no se nota apenas en el cuadro definitivo.

(29) *De Watteau a Whistler* (París, Charpentier, 1905), pág. I.

(30) Típica es la frase atribuída a Poussin de que huía de Venecia «per chè se rimango ho paura di diventare colorista».

(31) Cf. M. J. Friedländer: *Die Radierung* (Berlín, Bruno Cassirer, 1921), pág. 50.

- (32) Reinach, ob. cit., pág. 310.
- (33) Cf. Rosenthal: *La Gravure* (París, H. Laurens, 1909), pág. 308, que llama a las estampas de Goya «el conjunto más extraño y potente que ha producido el arte del grabado» y Lois Delteil: *Le peintre graveur illustré*, tomos XIV y XV, donde señala, además, los aspectos graciosos y hasta galantes del gran aragonés y cita un texto de Bonvy, quien reconoce que Goya «reune el romanticismo, el naturalismo y el impresionismo, es Delacroix, Courbet y Manet».
- (34) «Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir» (Cf. *Curiosités esthétiques*, de Baudelaire, pág. 85).
- (35) Cf. Arturo Farinelli: *Il Romanticismo in Germania* (Bari, Laterza, 1911), pág. 86 y s. Véanse además las obras de Laserre, Jousain Martinenche, etc.
- (36) August L. Mayer, *Goya*, edición española, pág. 112.
- (37) Víctor Hugo menciona «les gnomes de Goya» en la poesía del libro *Les Rayons et les Ombres*, titulada «Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813» y escrita en Mayo de 1839. Se habla de Guye y de la Montehermoso en el libro *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, y conocido es el hecho de que Llorente suministró a Víctor Hugo la falsa partida de bautismo que necesitaba para su matrimonio: Los retratos a que aludo son los catalogados por Mayer, ob. cit. núms. 318, 319, 332 y 356. Además mi excelente amigo M. Paul Guinard, en un bello discurso, que, para conmemorar el centenario de Goya leyó en el Liceo Francés, de Madrid, después de hablar de la influencia de los *Caprichos* en los dibujos de Hugo recuerda que éste se educó «chez ces Escolapiens de la calle Hortaleza, auxquels Goya

devait donner un peu plus tard son chef-d'oeuvre religieux». No señala M. Guinard que Goya también se había educado con los Escolapios de Zaragoza y que probablemente estuvo toda su vida muy relacionado con las Escuelas Pías: v. también el art. del citado M. Guinard «Goya y arte francés del siglo XIX» en la revista *Aragón*, 1928, págs. 139-40. Conocido es que Goya se relacionó en Burdeos con la poetisa Marcelina Desbordes-Valmore.

(38) En el capítulo último, titulado «El romanticismo en las artes del dibujo», de su *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Ha indicado tal influencia «Juan de la Encina»: *Los maestros del Arte Moderno*, pág. 22.

(39) Cf. E. Bénézit, *Dictionnaire*, t. II (París, 1913), pág. 54.

(40) En el artículo «Delacroix voyageur», publicado en el núm. de Enero de 1930 de *La Revue de l'Art*.

(41) Siete de los dibujos de Delacroix que reproducen los *Caprichos* están ahora en el Louvre y los demás en las colecciones Alfassa y Guerin; se han fotografiado cuatro de ellos en la revista *Aragón*, 1928, págs. 100-107, para ilustrar el artículo de M. Henri Verne «Hommage a Goya, inspireur de l'art français», en el cual se cita la tesis, inédita aún, de Jeanne Digard: *L'Influence de l'Espagne dans la peinture française au XIX.^e siècle*. Recuerda también Verne que, en su *Amende honorable*, A. Legros ha plagiado uno de los zurbanos del Louvre.

(42) Cf. D. Félix Boix, en su *Discurso* de recepción en esta Academia, pág. 24. Delacroix aprovechó uno de sus viajes para comprar en Burdeos el último ejemplar que allí quedaba de las litografías de Goya. Probablemente para halagar esa devoción por el artista

aragonés, le fué dedicado a Delacroix el primer libro acerca de Goya: el de Matheron.

(43) Ob. cit., pág. 42.

(44) Museo del Louvre, núm. 209; conmemora la jornada del 28 de Julio de 1830 y está firmado: Eugéne Delacroix, 1831. Cf. Escholier y también Focillon en el repetido número de *La Revue de l'Art*, pág. 98, donde se califica esa pintura de Delacroix como «la charnière entre le Goya du Dos de mayo et le Manet de l'Exécution de Maximilien.»

(45) Delacroix, *Oeuvres Littéraires*, edition Crès. I, págs. 32, 33 y 70; *Journal*, 3.^a ed. (París, Plon, 1926), en las páginas indicadas en el índice alfabético que va al final del t. III.

(46) El viaje de Delacroix a Cádiz y Sevilla; su excursión a Alcalá de Guadaíra, y los dibujos que hizo en Andalucía, merecían se estudiasen por algún erudito andaluz. Cf., en el número ya citado de la *Revue de l'Art*, los textos del *Journal* de Delacroix: M. Joubin prepara una nueva edición de dicho diario. En la antes citada encuentro alusiones españolas en los lugares siguientes: Tomo I, págs. 27, 28, 72, 73, 75, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 110, 144, 185 a 192, 212, 213, 229, 259; II, pág. 140, 195, 286 y 350; III, pág. 231, 350 y 398.

(47) Para el breve viaje de Delacroix a España en 1832, v. los estudios de Escholier y Joubin en el número citado de *La Revue de l'Art*, donde se reproducen algunos de los dibujos que hizo Delacroix en Andalucía, pero uno de ellos (fotografiado en la pág. 51), según el catedrático de la Universidad de Sevilla Sr. Angulo, está tomado en Marruecos y no en España.

(48) *El Greco*, por Manuel B. Cossío (Madrid, 1908), págs. 177 y 597-98. Esa tabla, catalogada por Cos

sío con el núm. 294 y con el núm. 73 por Mayer, tiene en el reverso la corona y monograma de la colección de los marqueses del Carpio, que he descubierto yo, también, en otras pinturas que pertenecieron a la Casa de Alba; por consejo del pintor Degas, tan admirador del Greco, el coleccionista P. A. Cheramy se la compró al Barón Schwitter (Cossío, por errata, le llama Schwter), testamentario de Delacroix.

(49) Aunque en la portada se lea una fecha anterior, en el texto (págs. 112-13) se alude ya al Museo Español del Louvre, inaugurado en 1838. De la biografía de D. Mariano José de Larra, por Carmen de Burgos (*Colombine*), pág. 179, resulta que el *Voyage pittoresque en Espagne* lo redactó en París el malogrado *Figaro*, acabándolo en Agosto de 1835.

(50) Tomo II, pág. 227-28 de la trad. de Pedro Vances (Madrid, col. universal, ed. por Calpe, 1921). Véase también León Rosenthal: *Du Romantisme au Réalisme* (París, H. Laurens, 1914, pág. 245.)

(51) Ch. Léger *Courbet* (París, Crès, 1929, pág. 28). Wright, ob. cit., pág. 51, ve en Courbet hasta influencias de Juan de Juanes. En cambio no se han señalado las muy curiosas coincidencias del cuadro *El Afilador*, de Courbet (año 1848), con el de igual asunto, atribuido a Puga, en el Museo de Leningrado (núm. 495 del Catálogo del *Ermitage Imperial*, por Somof). En Bruselas, el Museo Moderno de Pintura conserva un mediocre retrato (núm. 60 del Cat.), firmado por Courbet, de la bailarina española Adela Guerrero.

(52) Pág. 122 de la trad. inglesa ya citada.

(53) Expuesto en el *Salon* de 1851 y donado en 1881 al Louvre por Mlle. Courbet. Wright, ob. cit., página 55, también señala en dicho cuadro la influencia del *San Bartolomé*, de Ribera.

(54) Meier-Graefe, *Manet und sein Kreis*, 2.^a edición, pág. 13; Guinard, en su cit. art. de Aragón, 1928, pág. 139, y Wright, ob. cit., págs. 68 y 207. Gavarni pudo conocer a Goya, cuando éste ejecutaba la serie de litografías *Los Toros*, en Burdeos, pues Chevalier estuvo en esa población desde el otoño de 1824 hasta fines del año 1825. En 1825 publicó Gavarni su primer *Album* de litografías. (Cf. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. XX, pág. 296). Desde el año 1835 Gigoux—el amigo de la esposa de Balzac—comienza a ilustrar novelas picarescas y colecciona los interesantísimos cuadros de Goya que legó al Museo de Besançon. Todos conocen los grabados de asunto español de Doré, especialmente los de su viaje a España, hecho el año 1862, y que, con texto del Barón Ch. Davillier, se publicaron por vez primera en *Le Tour du Monde*, tomos VI-XXV (años 1862-73), y después se han reunido en un libro. Menos divulgados están aquí los que hizo Meissonier para varios libros españoles.

(55) Rafaëlli, ob. cit., pág. 119, explica la manera como Ribot había dispuesto las luces en su taller para obtener los efectos de claroscuro. V. Dimier: *Histoire de la peinture française au XIX.^e siècle* (Paris, Delagrave 1914), pág. 219, para los cuadros de ese imitador de Ribera.

(56) M. Hourticq *France*, (Paris, Hachette, 1911), figura 828, reproduce el *San Sebastián*, de Ribot, que es muy interesante comparar con las composiciones análogas de Ribera, conservadas en los museos de Bilbao y Leningrado.

(57) V. Dimier, ob. cit., pág. 251, para la influencia de Courbet y de Velázquez en Carolus Durán, y, también, Hourticq, obr. cit., pág. 413, para el hispanismo de Bonnat, así como el folleto publicado por esta Academia; para el de Henri Regnault, sus cartas y el tomito acerca de dicho pintor en la serie: *Les peintres illustres*.

- (58) Cf. Juan de la Encina: *Goya en zig-zag*, página 187.
- (59) Cf. Muther, *J. F. Millet*, pág. 61 y sgs. de la 2.^a edición. (Berlín, Bard, s. a.), y el capítulo I del libro de Romain Rolland acerca del mismo pintor.
- (60) Cossío, ob. cit., págs. 529 y 598; después de la muerte de la viuda de Millet, adquirió tal cuadro el pintor Degas. Actualmente está en New York y se reproduce en la pág. 37 del infolio de A. L. Mayer acerca del *Greco* (Munich, Hanfstaengl. 1926).—Hoerber, *The Barbizon Painters* (New York, Stokes, 1909), pág. 14, siguiendo al escritor francés Alexandre, afirma que Velázquez, Ribera y Zurbarán fueron los verdaderos maestros de Millet.
- (61) Cito por el ejemplar de la ed. príncipe (Paris, Ollendorff, 1885), que su autor tuvo la bondad de dedicarme. No he consultado aún la lujosa edición ilustrada de 1910.
- (62) Está firmado el año 1850, en Madrid.
- (63) V. la pág. 36 del interesante libro: *Édouard Manet*, por su amigo de la infancia Antonin Proust (Paris, 1913), y el artículo de M. Rosenthal «Manet et l'Espagne» en la *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, I, página 203-14.
- (64) Reproducida dicha figura en el artículo cit. de Rosenthal. Es el fragmento principal de un cuadro, expuesto en el *Salon* de 1864, según Duret: *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre* (Paris, Bernheim; 4.^a ed., 1926). Se inspira en el *Orlando muerto*, lienzo pintado ya en el siglo xvii, que se grabó antes del siglo xix, y es obra de Scretta, pintor checo de mediados del siglo xvii, como probé en mi libro acerca de *Velázquez*.
- (65) Se reproduce en *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, 1930, pág. 39.

(66) Museo del Louvre, núm. 1705.^a Manet debió ver en la col. Edwards, de París, ese retrato de Goya.

(67) Por ejemplo, en el ya cit. de Reinach, pág. 367.

(68) El de Mauclair en la revista madrileña *Cosmópolis* (Enero de 1930); el de Duret, trad. por Ventura García Calderón, lo ha editado, en un precioso volumen bien ilustrado, la casa Bernhein, de París. El nombre de Manet es el único que aduce el Sr. Mélida en el discurso leído el 22 de Febrero de 1907, y titulado *Goya y la Pintura moderna*, refiriéndose solamente al art. «Manet», publicado en la *Gazette des Beaux-Arts*, XXIX, (año 1889), página 133-52, por Mr. L. Gonse.

(69) Volumen II, p. 119 de la versión española (Madrid, Calpe, 1923). Acaso el más reciente y uno de los más interesantes análisis del arte de Manet, sea el de Lionello Venturi, en la revista *L'Arte*, 1929, pág. 145-64.

(70) Max J. Friedländer, ob. cit., pág. 80, señala, también, que tras la habilidad de Fortuny no hay ninguna visión personal. Cf. Mauclair, *L'Impressionisme* (París, 1904), al decir (pág. 62) que Manet: «No tuvo el don de la vida psíquica: Evidentemente el *Cristo muerto y sostenido por dos ángeles* y el *Escarnio de Jesús*, no son más que trozos de pintura sin idealidad. Era, como los grandes virtuosos holandeses, como ciertos italianos, una mirada más bien que un alma». El propio Mauclair en el antes cit. artículo de *Cosmópolis* dice que ni Manet, ni sus amigos impresionistas, fueron capaces «de realizar un retrato con expresión intelectual», y evoca, en cambio, los «bufones tristes..., pensativos enfermos, a los cuales Velázquez supo dar tanto carácter, para poder apreciar la distancia del genio al talento».

(71) *Manet und sein Kreis*, pág. 14; el capítulo define el movimiento impresionista con expresivo título: «Velázquez redivivus».

(72) En su interesante estudio «Goya y el arte francés», publicado en la *Revue Universelle*, de París, y traducido en la revista madrileña: *La Gaceta de Bellas Artes* (Julio y Agosto de 1928). V. también, el librito del mismo escritor acerca de Renoir (París, Crès, 1923), página 42, etc.

(73) Decía de esa tela: «Elle seule vaut le voyage de Madrid». Cf. Vollard: *Renoir*, sexta ed. (París, Crès, 1920), pág. 150, y el libro de Albert André sobre el mismo artista.

(74) Reproducidas en las págs. 174-77 de la versión francesa (París, Floury, 1912) del libro de J. Meier-Graefe: *Auguste Renoir*.

(75) Vollard, ob. cit., pág. 145 y sgs. En *The Arts*, X (1926), pág. 204 —según me comunica el Sr. Sánchez Cantón— se reproduce un retrato en el que Renoir ha transcrito el *Baltasar Carlos vestido de Cazador*, de Velázquez.

(76) *Los pintores impresionistas*, págs. 73 y 117 de la versión española (Barcelona, ed. Labor). Cf. Roh: *Realismo mágico*, pág. 112; Wright, ob. cit., pág. 135. Tristán. L. Klingsor, en su libro sobre *Cézanne* (París, Rieder, 1923), afirma que el ideal del artista en su juventud, era pintar como los españoles, cuyos cuadros amaba muchísimo, y Maurice Denis, en la pág. 240 de su interesantísimo libro *Théories* (segunda ed., París, 1912) habla de una copia, por Cézanne, del *Cristo en el Limbo*, de Navarrete, *el Mudo*.

(77) Ilustra un estudio acerca de Cézanne, escrito por Maurice Denis y trad. al inglés por Roger E. Fry, que se publicó en el *Burlington Magazine*, número de Enero y Febrero de 1910. También Eugenio d'Ors, reprodujo tal retrato, en su libro acerca de *Cézanne*, lámina 53; pero sin señalar, en la pág. 108 del texto, su rela-

ción con el del Greco, estudiada ya en los lugares citados en la nota siguiente de las dos obras de Julius Meier-Graefe acerca de Cézanne. El propio Denis, en su ya citado volumen *Théories*, págs. 240-41, explica las analogías de la posición de Cézanne en el arte moderno con la que el nervioso y alocado Greco y su «sistema de disonancias y deformaciones apasionadas» tuvo entre la escuela veneciana, ya envejecida, y los orígenes del «robusto y sano método de Zurbarán y de Velázquez».

(78) Ignoro que paisajes del Greco pudo estudiar Cézanne; demuestran sus desnudos masculinos que vió, por lo menos, reproducciones de los del cretense: aluden al problema, pero sin resolverlo del todo, las monografías de Meier-Graefe sobre Cézanne, donde se compara el arte de ambos extraordinarios pintores. (págs. 37 y s. de la tercera ed. de la titulada *Paul Cézanne*, Munich, Piper, 1910, y pág. 27 y s. de la tercera ed. del vol. *Cézanne und sein Kreis*, publicada por el mismo editor en 1900.

(79) Juan de la Encina, ob. cit., pág. 52.

(80) Cf. Paul Lafond, *Degas*, págs. 86 y 118; en el primer pasaje habla de la estancia de dos meses de Degas en España. Los grecos mencionados tienen los núms. 225 y 287 en el Cat. de Mayer (298-99 en el de Cossío); el segundo de esos cuadros lo admiré el año pasado en la Col. Mellon, de Washington.

(81) Aludo a Arosa y a su yerno, el banquero Calzado. Creo no se ha impreso la conferencia de la escritora peruana Angélica Palma acerca de la hispanofilia de Gaugiun. En el cit. Diccionario de Bénézit, III, página 673, André Salmon firma la semblanza de Henri Rousseau *el Consumero*, y señala en tan discutido pintor la influencia del exotismo tropical, que Rousseau conoció cuando fué soldado en Méjico; el espléndido colorido de

las producciones de las artes industriales del período colonial iberoamericano debió ejercer un influjo análogo en los cuadros de Gauguin.

(82) V. Cocquiot: *Monticelli*; mi amigo el canónigo Arnaud d'Agnel, después de publicado su volumen sobre el mismo pintor, ha tenido noticias de los elogios que hacía de Goya en sus conversaciones. Probablemente le inició en el culto goyesco Díaz de la Peña, a cuyas relaciones con Monticelli aludo en la pág. 28.

(83) Por ejemplo, Mauclair, ob. cit., pág. 197, hablando de los neo-impresionistas, dice: «Caro-Delvaile, en su obra, poco personal, pero muy sabia, une la influencia de Manet y Degas a la de Goya, de una manera evidente». Ugo Ojetti, *La decima esposizione d'Arte a Venezia* (1912), pág. 30, señala el profundo estudio de Velázquez y Hals, que muestran los cuadros de Lucien Simon.

(84) Ob. cit., pág. 225.

(85) El último cuadro está reproducido en el libro: *Henri Matisse. Par Elie Faure, Jules Romains, Charles Vildrac, Léon Werth* (Paris, Crès, 1920), Lám. 8.^a.

(86) Por ejemplo, el titulado *Danse espagnole*, reproducido por Georges Leconte, en su volumen sobre *Albert Besnard*.

(87) Probablemente a través de Cézanne ha recibido Derain tal influjo, que se manifiesta en su obra *Le Samedi*, reproducida en el librito de Carlo Carrà sobre dicho artista (Roma, 1921). Una frase de Derain relativa al genio creador del Greco se copia en el libro de Florent Fels, *Propos d'artistes* (Paris, 1925), pág. 41.

(88) En la pág. 117 del infolio: *The Adolph Lewisohn Collection of modern French Paintings and Sculptures. With a Essay on French Painting during the*

Nineteenth Century and notes on Each Artist Life and Works, dice que Goya determinó la vocación de Forain. Se lo confesó el propio Forain a M. Guinard (V. la cita Revista Aragón, 1928, pág. 14).

(89) Cf. Einstein: *Die Kunst des 20 Jahrhunderts* (Berlín, Propyläen-Verlag, 1926) y Fosca y Mauclair en los cit. art.—Para el Director del Museo que conserva las producciones de su maestro Gustave Moreau, véase el libro de Michel Puy: *Georges Rouault* (París, 1921), o el de Chareusol (1927).

(90) Un artículo titulado «Pablo R. Picasso» se publicó ya, con un retrato de dicho pintor, por Casas, en el núm. de Junio de 1901 de la revista barcelonesa *Pel & Ploma*. Para la bibliografía de Picasso, v. la página 274 del libro de Raynal: *Anthologie de la peinture en France de 1906 a nos jours* (París, 1927).—En la admirable obra cit. de Wright, el cap. XI se titula «Picasso y el Cubismo», y señala la influencia, excesiva en su opinión, de Cézanne y el Greco en la escuela cubista.

Ví en una exposición parisiense un cuadro pintado por Aman Jean —el biógrafo de Velázquez— con este letrero: «*El Pelele —en souvenir—, de —Goya.*» Jean Cassou (mi comprovinciano), en su volumen *Marcel Gromaire* (París, 1925), dice que este artista —nacido el año 1892— tiene algo del genio de Goya y de Daumier.—Basler: *La Peinture... religion nouvelle* (París, 1926, pág. 65), afirma que las composiciones de Göerg parecen parodias de Goya.

(91) Por ejemplo, en su obra maestra del Museo de Detroit (E. U. A.). Por tener un marido germánico dicha pintora, residió en España durante la Gran Guerra (en Málaga principalmente), y de entonces datan sus cuadros de asunto español, fotograbados en el tomito de Roger Allard: *Marie Laurencin* (París, 1925).

(92) Ob. cit. En su índice alfabético v. lo que dice de Wilkie, John Watson Gordon, John Phillip, David Roberts, Melville (con quien vino a España Brangwyn), etc., etc. Para el viaje de Brangwyn a España y sus grabados y acuarelas de asunto español, v. el libro de Walter Shaw-Sparrow, titulado: *Frank Brangwyn and his work* (Londres, 1920).

(93) Reproducido en el libro de J. E. Phytian, *Mi llais* (Londres, Allen, 1911, pág. 141).

(94) V. el cit. *Lexikon* de Thieme, XIX, páginas 74-77.

(95) Ob. cit., pág. 75.

(96) Por ejemplo, su discípulo Pennell, en el libro sobre *Whistler*, pág. 98 de la ed. francesa, y Meier-Graefe, *Die Grossen Engländer* (Munich y Leipzig, Piper, 1908), en un capítulo que titula por antonomasia, «Der Spanier». Como ejemplos de la influencia española en Whistler hay que recordar principalmente sus retratos de Sarasate, del actor Irving en el papel de Felipe II, el de miss Alexander (que tituló *Harmonía en gris y verde*), etc., etc.

(97) Para el viaje de Mary Cassat a España, v. el libro de Achille Segard sobre dicha pintora, que era la que aconsejaba a Mrs. Havemayer en la formación de su estupenda colección de cuadros. Para Sargent y las obras que ejecutó en los numerosos viajes, que desde su infancia hizo a España, v. el bello volumen: *John Sargent. By the Hon. Evan Charteris* (Londres, Heinemann, 1927). He visto el más célebre de los cuadros que pintó en Granada: *El Jaleo* (M. Gardner, Boston) y, también sus copias de Velázquez (colección Fuller, Boston): Todos conocen el soneto que Manuel Machado dedicó a la pintura titulada *Carmencita*. Es asimismo notoria la in-

fluencia española en gran número de los cuadros de Duvének, conservados en el Museo de Cincinnati.

(98) Lázár *Los pintores impresionistas*, pág. 31-32.

(99) Cf. Rodiño, en la interviú citada en la nota siguiente.—V. Max J. Friedländer, ob. cit., pág. 80.

(100) Enrique Domínguez Rodiño, que lo contó en un *Lunes de El Imparcial*. Mi predecesor, el Sr. Domech en su libro sobre *Sorolla* (Madrid, 1910) señala que los maestros extranjeros, Zorn sobre todo, encaminaron a Sorolla en el estudio de la técnica de Velázquez.

(101) Cf. J. Camón en la cit. revista *Aragón*, 1928, pág. 93. Véanse también las reproducciones de los cuadros de Nolde: *Española* (1921), y *Entierro de Cristo* (1916), que publica Paul F. Schmidt en el *Jahrbuch der jungen Kunst*, año 1925.

(102) V. Tietz: *Deutsche Graphik der Gegenwart*. Para Willy Geiger, v. su art. en el cit. *Lexikon*, de Thieme.

(103) Para la fundamental influencia de Goya en Rudnay, v. Ugo Nebbia *La Quattordicesima esposizione d'arte a Venezia 1924* y la revista *Magyar Vűvészet*.

(104) V. Einstein, ob. cit.—C. E. Oppo, en la pág. 9, su estudio acerca de *Armando Spadini* (Roma, 1924), reconoce la influencia de la pintura española en las del malogrado Spadini.

(105) V. los cuadros reproducidos en el libro sobre *Kisling* de G. Gabory (P., 1928), págs. 19, 48 y 49.

(106) Cf. su biografía por Waldemar George (Paris, Gallimard, 1928).

SEÑORES ACADÉMICOS:

Con muy singular y muy personal satisfacción recibí el encargo de nuestro querido Director de contestar al discurso de hoy y de decir la cordial bienvenida al

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. ELÍAS TORMO

fructificación toda de sus estudios de arte; en los cuales, contra todas las apariencias, era desde un comienzo, y es hoy infinitamente más, lo contrario de un discípulo, un maestro mío.

Y vengo principalmente a proclamarlo porque en él la notoriedad es mínima y los valores máximos; vale mucho y suena poco; y bueno será que yo, más cuidadosamente que de costumbre, le presente, y que le defina, en unas cuantas palabras de las que respondo su veracidad estricta, justiciera, sin dejar ni sombra de lisonja; y respondiéndome, de que hablo desnudándome de todo afecto de amistad, y de convivencia, ni de colaboración.

El nuevo académico, no fue sino sobrio carnal

SEÑORES ACADÉMICOS:

Con muy singular y muy personal satisfacción recibí el encargo de nuestro querido Director de contestar al discurso de hoy y de decir la cordial bienvenida al recipiendario de esta tarde: singular y personal, porque a nadie cedo yo la primacía en haberle reconocido sus dotes, sus méritos y la fructificación toda de sus estudios de arte; en los cuales, contra todas las apariencias, era desde un comienzo, y es hoy infinitamente más, lo contrario de un discípulo, un maestro mío.

Y vengo principalmente a proclamarlo porque en él la notoriedad es mínima y los valores máximos; vale mucho y suena poco; y bueno será que yo, más cuidadosamente que de costumbre, le presente, y que le defina: en unas cuantas palabras de las que respondo su veracidad estricta, justiciera, sin dejo ni sombra de lisonja; y respondiéndoo, de que hablo desnudándome de todo afecto de amistad, y de convivencia, ni de colaboración.

El nuevo académico, no fué sinó sobrino carnal

de mi llorado y gran amigo D. Manuel Allendesalazar, que alcanzó a ser dos veces jefe del Gobierno; hijo, en cambio, de un malogrado hermano del político, de cuyos superiores talentos y méritos no sólo oí la confesión de comparativa modestia en D. Manuel, sino las máximas ponderaciones a quienes conocieron el extraordinario talento, la juvenil elocuencia, la ya sazónada sabiduría de D. Angel Allende-Salazar. Condiscípulo de Canalejas, gallitos ambos, amigosísimos camaradas, en un tris estuvo que Angel y no «Pepe» fuera en los verdes años el Subsecretario de la Presidencia del Consejo de Ministros, cuando el Gobierno izquierdista de Posada Herrera. Angel como Canalejas, muchachos casi, eran los opositores de fama en oposiciones a Cátedras de la Central, el uno en las de Historia Crítica de la Literatura española, cuando el inesperado y maravilloso triunfo de Menéndez Pelayo; el otro, Angel, en las de Procedimientos, en las que le acompañó la popularidad escolar. Allende-Salazar se malogró por muerte prematurísima: como letrado, como político: como erudito, pues lo fué admirable, como vasco de nacimiento, autor de la *Biblioteca del Bascófilo*.

Nuestro académico, huérfano de padre en la niñez, tuvo en la juventud y aun más tarde la escasez de salud que no le consintió ultimar los estudios universitarios: los hacía en la Facultad de

Derecho de la Universidad de Madrid. Cuidadosamente tratado en la casa, pudo más tarde como por natural impulso, por vocación espontánea, como por puro deporte del espíritu, dedicarse, y cada vez más, a ver y gozar obras de arte, singularmente las de Pintura: a gozarlas primero, a estudiarlas después, a leer de ellas críticas e historias, y así, sin sombra de profesionalidad en sus aficiones, acabar por ser, ni un crítico, ni un Profesor, ni un artista, ni un Maestro, ni un escritor de revista, ni nada, siendo en realidad todas y cada una de esas cosas: como el primero, como el más conocedor, como el más experto, como el mejor historiador.

Sí, algunas veces trabajó junto a D. Manuel Gómez Moreno, o junto conmigo, o colaborando, un tiempo asiduamente, con Sánchez Cantón; en Madrid, en excursiones. Y con todo, Allende Salazar es un autodidacto, pues todo lo aprende solo, y en definitiva el más enterado de los oyentes, el más reparón de los escuchas, el que más y más extensa e intensamente apostilla una conferencia oral, o anota un trabajo escrito que lea.

Sobre eso que he dicho de «anotar», téngase bien entendido que él no escribe nada, sinó notas indescifrables en papelucos heteróclitos: y cuando el «chiffón» se extiende y los garabatos se entienden, cosa por antonomasia problemática, el texto de su

pluma da palabras a veces incoherentes, apoyatúras brevísimas para una memoria de las más felices espléndidas, extensas y seguras.

Con una tal memoria potencia del alma, sobran casilleros y ficheros y repertorios, y sobran los índices, y sobran los libros, y sobran las revistas: apenas las haya leído un hombre como Allende-Salazar. Él, todo lo recuerda, después de sólo recordar, y tras de recordarlo, lo rehace, poco a poco, pero nítidamente.

Bien entendido que lo rehace y que lo recuerda no porque todo lo que lea lo retenga, llanamente; sino porque lo que lee lo enlaza en seguida con lo que ya sabe, lo traba con las otras noticias y recuerdos siempre vivos, y lo enraíza continuamente con investigación, pesquisas y rebuscas nuevas: toda noticia en Allende-Salazar es, finalmente, parte orgánica de un complejo de noticias, y tan entremetidas unas con otras, que cual en el islote ambulante de la laguna de Uña en la Sierra de Cuenca, que hace pocos días vi deshacer, al cabo de siglos de ser isla a la deriva, las raíces y las raicillas forman un todo irrompible relleno del limo de la tierra.

Hombres así, de una memoria tan patológicamente anormal, de puro viva y vivaz, no dejan de conocerse, singularmente (a ser doctos) entre los

puramente eruditos. Pero Allende-Salazar no tiene la memoria de las palabras, que es nada al fin, sino la memoria de los conceptos y de las ideas (que ésa es la suya), la memoria intelectualista; maravillosamente al par y al igual de la memoria visual, de su memoria de forma y colores, de luces y de realidades visibles. Es un fisonomista enorme, a la vez que es un conocedor anecdotista de todas las gentes, cuyos parentescos se sabe al dedillo (los parentescos confesables y también los inconfesables), cuyas historias recuerda al instante: eso en cuanto al mundo de los vivos. Y en cuanto al mundo de la fantasía de los pintores, es lo mismo, y más aún: estilos, maneras, facturas, resabios, arrepentimientos de ejecución, imitaciones y plagios, etc., etc.: todo lo sabe, todo lo recuerda, todo lo suscita, todo lo recuerda al momento, todo lo aprovecha y lo ofrece a otros a provecho, oportunamente, o bien inoportunamente a veces, cuando no lo espera el amigo y cuando le molesta: por ejemplo a un conferenciante (¡cuántas veces, yo!) por añadirle notas y más notas inesperadas al decirnos la enhorabuena y apenas ella dicha...

¡Les digo a ustedes, señoras y señores, que en tales casos y por la maravillosa abundancia de observaciones, buscadas en noticias inéditas o recónditas y peregrinas, es cosa terrible la enhorabuena

de este D. Juan Allende-Salazar! Eso sí, con voz melíflua, con ademán cariñosísimamente confidencial, por que él, así de bondadosísimo, es bondadosísimamente impecable en la forma, hasta en los pocos casos en que es malo: en que dice lo molesto para el amor propio de un conferenciante satisfecho después de los dolores del parto y de los aplausos del público y entre la felicitación de los amigos.

Malo he dicho y dicho mal, por que si fuera el mero académico un solo punto de malo, si tuviera lo que nunca tuvo, afán de criticar, de quitar moños (como dice la gente), de rebajar valores asentados, él sabe tanto, que a poca mala intención que hubiese tenido, hubiera sido en notas bibliográficas en reseñas de conferencias y en extractos de revistas y otras lecturas, «l'enfant terrible»: quién hubiera puesto ya no miedo, pavor, pánico, y no solamente entre nosotros, sino en el resto de Europa y en América. ¡A cuántos hubiera hecho callar y hasta hubiera descorazonado en sus estudios, este nuestro Allende-Salazar, a haber tenido un solo adarme de envidia en su corazón, a haberse sentido escritor caústico en la crítica, a haber querido ser en estas disciplinas del viejo Arte, un «Fray Gerundio» o un «Miguel de Escalada»!

Ello tampoco, añadido yo ahora, le hubiera sido posible por otra no menos rara condición de su

genio y del ingenio: la de que Allende-Salazar, no tiene nunca ganas, no deseo, ni siquiera un asomo de voluntad, para ponerse a escribir de veras (aparte sus casi cifradas notas): él no escribe nunca, y si comienza a escribir alguna vez, no acaba nunca, jamás.

No me tachéis de exagerado, puesto que voy a citar escritos y publicaciones de Allende-Salazar, porque hay que saber lo que nos ha costado hacerlos escribir.

Se estrenó (que yo sepa) como tantos otros con una crónica de la excursión de la Sociedad Española de Excursiones: «a Cuenca y Uclés» (año 1905 del *Boletín*), a imposición de varios socios. A la mía sola, se logró la nota necrológica de su viejo amigo el hispanista insigne de Bonn, Profesor Karl Justi («Por el arte», 1913), y a circunstancia similar «La Familia Berruguete, noticias inéditas» (en 1915 en el *Boletín de la «Castellana de excursiones»*). Olvido notas cortísimas sobre «Madrid» y sobre «El Escorial» en un como album (1906).

Mi empeño vivo, constante, tenaz, trasañejo varios años, no bastó para que acabara nunca de publicar su «José Antolínez, pintor madrileño», cuya admirable monografía tenía ya hecha del todo y elaborada del todo en su cabecita antes de la primera cuartilla; en 1915, dió la primera parte; sola

mente en 1918, conseguí una prosecución (ambas en el *Boletín de la Española de excursiones*): nunca su finalización, su redondeamiento.

Así las cosas, yo, desde la Junta de Iconografía Nacional lancé tema y le lancé dos hombres al tema, cuya felicísima colaboración dió de sí el eruditísimo y a la vez bello libro laureado «Retratos del Museo del Prado»: la ocasión de que Allende-Salazar y Sánchez Cantón ganaran paladinamente el derecho a ingresar, como ingresaron después triunfalmente, en el laboratorio de estudio catalogal del gran Museo, el que para ellos logré yo que se creara, y considero eso (constituirlo con ellos), como lo mejor que he hecho en mi vida.

Desde la fecha (retrasada cuatro años) de ese libro, 1919, a la de 1926, roto el «tándem» de la felicísima colaboración en libro, reincide Allende-Salazar en sus hábitos que me permitiréis que llame «analfabetos», porque al fin los que hablan no usan de alfabeto ninguno. El estudia, compulsas, registra archivos y lee todo en libros y revistas y en bibliotecas de las mejor provistas del extranjero de fondos de arte, y ve, y examina y estudia cuadros, museos, lecciones..., monumentos. Y en su verbo interior hace monografías a granel, pero el verbo de ellas no se hace carne, el elaborado y aun ultimado estudio no se redacta en libro o siquiera en artículo.

Eso sí, a mí, (a muchos), liberalmente comunica sus inéditas aportaciones, informaciones y juicios, oportunamente antes de mis conferencias, cuyas mis palabras orales honradamente se rellenan de citas de su apellido, oyéndome él o estando por caso ausente; y cuando al acabar me añade nuevas notas o juicios, para la nueva conferencia del curso hago estudio de comenzarla con ellos. Y todo mezclándole las más vivas excitaciones a la debida y personal publicidad, que me fracasa una, y otra vez, y cien veces. Recuerdo muy vivo, como cosa de dos cursos míos sobre Velázquez, de conferencia semanal.

Y en este caso por acierto y por fortuna, ocurrió la felicidad, la felicidad cumplida, con ribetes de premio gordo (sin numerario, claro está): llega el admirable «Velázquez» de Allende-Salazar, pocos años después.

Pero el premio gordo, dije, que porque es un libro... «analfabeto», es decir lo más propio para nuestro Don Juan.

«Todos lo sabéis. Es de la serie alemana y mundial popularísima de los «Klassiker der Kunst», de una por ellos afamada casa editorial de Stuttgart, con la aspiración a dar en cada tomo reproducida la obra completa de cada uno de los más insignes artistas. El «Velázquez» en sus tres primeras edi-

ciones era de autor alemán, Gensel, claro que a base del de Justi más que del de Beruete padre. En la cuarta edición, muerto Gensel, había que rehacer algo el libro y se recurrió a Allende-Salazar. Pero ante sus observaciones, no fué una nueva edición «corregida y aumentada», nó; tuvo que ser por fuerza, otro libro, totalmente reordenado: sobre todo, en la discriminación de lo auténtico y lo nó auténtico, y en la ordenación cronológica de las obras, en parte considerable revocadora de las cronologías anteriores, con haber sido tan extremadamente autorizadas en su día, Allende-Salazar impuso a la casa y al mundo todas las rectificaciones, toda la gran lista de honor y toda la nueva cronología, la lista cronológica: las hoy verdaderamente vigentes.

Pero conste, conste señoras y señores, que eso, admirable y prestigiosísimo, es con todo «analfabeto», pues si son de Allende-Salazar parte (la nueva) de las Notas, el resto y el prólogo, el prologazo biográfico,... siguen siendo de Gensel!

El éxito, el éxito de asiento del prestigio del nuevo académico, tuvo dos notas muy elocuentes. Un gran coleccionista americano le pagó espléndido el viaje a los Estados Unidos para que le dictaminara un «velázquez» que había adquirido. Allende-Salazar previno de la incolumidad de su leal sa

ber y entender; fué, vió, y dijo que nó, que nó era obra de Velázquez, y cobró, y volvió con la amistad viva del tan noblemente desengañado. En otro viaje, casi igual, ha tenido que llegar solamente a Roma.

La segunda nota, elocuente, ha fracasado, pero era un hecho. La casa de Stuttgart, incontinenti, le encargó la monografía de «Goya», pintor y grabador a la vez, que por fuerza había de ser como en el caso de Rembrandt de dos muy gruesos tomos. Allende-Salazar la preparó (es decir lo que él hace y él acaba siempre maravillosamente), pero esta vez no tuvo que confesarse para lo alfabético abúlico. Se detuvo el interés editorial frente a publicaciones semejantes de otras entidades editoriales ante el «Goya» del centenario.

Esta fué nuestra fortuna, es decir la que nos dió, en brevísimos días, el admirable Catálogo de nuestra Exposición de Goya de 1928.

Faltaban treinta días para abrirse la Exposición del Prado cuando se vió que Sánchez Cantón, por iguales apremios de otra empresa incompatible, no podía redactar el Catálogo. Mi decisión fué rapidísima: inventar otro «tándem». Acababa de designar a D. Enrique Lafuente para los trabajos ya aludidos de la Catalogación del Prado, arrancándole de otros estudios y con algún temor de lle-

varle a los de la Historia del Arte sin predilección verdaderamente de vocación. Lafuente, inteligentísimo, de bella pluma y de pensamiento luego de concebido ya asentado, redactó, en cosa de cuatro semanas, y corrigió pruebas a la vez, de un catálogo cuya raigambre entera, inspiración, opiniones y erudición, todo, lo tenía Allende-Salazar en la cabeza y nunca lo hubiera llegado a tener en el papel, por lo menos en unos cuantos (no días ni semanas) sino años y años ¡si le conoceré yo! En el precioso catálogo la sabiduría toda es del nuevo académico, de Lafuente el verbo todo. Yo oficié en el sacramento, solamente, instantáneamente, retirándome antes del tálamo. La fecha, la de 1928, de mediados de Marzo a mediados de Abril, ni un día más: el espacio de una luna, miel sobre hojuelas ¡una obra perfecta en las tres ediciones de batalla, algo más perfecta todavía en la de lujo, poco después!

No están, pues, inéditos, inescritos del todo, los dos más trascendentales trabajos monográficos del Historiador de nuestra pintura que es Allende-Salazar: con la síntesis del que diré su «Velázquez» y una muestra adecuada del que igualmente llamaría su «Goya» vieron la luz. Y a tales empeños hay que agregar, eso sí, al azar de la marcha alfabética de un gran Diccionario, hasta hoy de veinti-

trés tomos con no pasar aun del artículo Mander (van), las monografías comprimidas, firmadas o no, pero súyas en algún tomo en la mayor obra biográfica de artistas que han visto los humanos, la del «Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler» de la casa Seemann, la que incluye todos los artistas de las Bellas Artes (excepto la Música) de todos los tiempos y países (los griegos antiguos, como los japoneses, etc.); en cuyo tomo último el 23.º, de 1929, son de Allende-Salazar la mayoría de los artículos referentes a los españoles anteriores al siglo XIX, habiendo revisado, también, todas las demás biografías referentes a España en el mismo volumen.

El nuevo académico ha ofrecido reseñas bibliográficas, noticias y documentos varios en nuestras revistas, «Archivo Español de Arte y Arqueología» y el ya citado «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», y recordaré, de la primera, el trabajo «Don Felipe de Guevara, coleccionista y escritor de Arte del siglo XVI» (1925) con tirada aparte, y sobre todo su «Pedro Berruguete en Italia» (1927). ¡Digno de singularísimo encomio! pues a Allende-Salazar se debe la para nuestra patria preciosísima devolución, tan inesperada, a la gloria de uno de nuestros primitivos, de las notabilísimas pinturas procedentes del Palacio de Urbino, que en los Museos de Londres, de París y de Berlín y en

Roma y Wíndsor se atribuyeron siempre sin razón a un gran pintor flamenco, maestro Justo de Gante, ambos pintores del insigne Mecenas Guidobaldo Duque de Urbino. Por cierto que liberal, como siempre, Allende-Salazar con sus hallazgos, comunicólos a críticos extranjeros; y en un tris estuvo, aun apremiándole yo enérgicamente, que no se llegara tarde a la publicación de su descubrimiento, pues ya se apresuraban a llevarlo a la publicidad los extranjeros: la novedad de la cosa, inesperadísima en el mundo de la Historia del Arte del Renacimiento, no empeció al rápido y muy resonante triunfo del nuevo Académico de San Fernando.

De esto de Pedro Berruguete, dió conferencia en el Museo del Prado previamente, y debo recordar ahora otra (doble), mas del todo inédita, casi igualmente transcendental y reveladora, la en que estudió a otro de los más insignes prerrafaelistas españoles, el andaluz Alexo Fernández, de quien y de un su rival anónimo había descubierto dos notables retablos en el Valle de Mena, en Villasana.

Y ya en tren de recordar algunas conferencias diré que no oí ni conozco otra en 1925 dada en Vergara, en serie, en que Orueta y yo colaboramos a la vez, la del recipiendario de hoy titulada «Obras maestras del Arte religioso importadas antaño en las provincias vascongadas». En esto de su patrió

tica, ilustradísima y heredada vascofilia, aludo ahora a la monografía ilustrada con gran número de fotografías pero todavía en publicación, titulada «Trajes de las vizcaínas en los siglos XVI y XVII».

Todavía debo citar una monografía «Notas para la historia de la imprenta en país vasco-navarro» en el «Primer Congreso de Estudios Vascos» (1919), un prólogo de la publicación de la Sociedad del folleto «Treviño», de Landázuri; algunos artículos en «La Juventud Escolar» (1899), «Euskal-Erria» y «Euskal Erriaren alde».

Fué Allende-Salazar quien dirigió la formación de la Biblioteca del Museo Romántico, y cooperó al arreglo y catalogación de sus cuadros, mobiliarios etc., y ni que decir tiene que igualmente en varias «Guías» y «Catálogos» parciales del Museo del Prado.

De conferencias tuyas recuerdo, además, unas muy interesantes sobre Tintoretto, otras sobre Velázquez y Goya, todas en el Museo del Prado. Ha dado varias en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, Ateneo y Sociedad Filarmónica de Bilbao y Gran Casino de San Sebastián.

Es D. Juan, miembro entusiasta y muy principal en la Junta permanente de la ambulante e interprovincial «Sociedad de Estudios Vascos»; en ella particularmente es representante de la Sección

de Historia. Aquí en Madrid, que con la nativa Guernica le parte el año en dos algo desiguales mitades, fué Secretario y Vicepresidente de la Sección de Artes plásticas del Ateneo. Y, no por mis gestiones, sino por ganancia casi casi opositorial de sus trabajos, es Vocal hace años de la Junta de Iconografía Nacional, y desde hace menos tiempo vocal del prestigioso Patronato del Museo del Prado.

A pesar de ello, a pesar de la que creeré completa nota bibliográfica que dejo relatada, vuelvo a insistir ahora en decir que vive y que morirá lastimosamente inédito este historiador: incapaz, por su genialidad, de meter en telares cumplidos toda la trama, toda la urdimbre, toda la completísima labor de estudio por él hecha.

Y hecha aquí y hecha fuera, pues Allende-Salazar que traduce y que habla el inglés y el alemán como el francés y el italiano, todas las lenguas precisas, ha viajado mucho y sin prisas, conoce casi toda Europa, sobre todo museos y colecciones, la América del Norte, sobre todo ídem ídem, y no ha dejado de hacer su visita mediterránea a los Países del Oriente, recientemente por cierto.

Y en todas partes con estancia algo cumplida, con labor en bibliotecas, acopiando mucho libro, facturándose a Guernica bastantes cajones de ellos, de los de su especialidad; y además conversando

con los conservadores de los Museos, y con éxitos sorprendentes, pues recuerdo el casi pasmo y la admiración con que le oyeron opinar, admirablemente, incluso de los intrincados problemas de los Primitivos flamencos, los doctísimos conservadores de los Museos de Berlín: que esta fácil (para él fácil) hazaña de hace pocos años fué la causa de aquel gran prestigio que ganó casi como instantáneamente en aquel mundo cultural alemán que parecía acotado por los tudescos hispanófilos demasiado celosamente.

Extensamente he hablado del varón hoy aquí recibido y festejado; pero era acaso preciso que una vez y no precisamente después de su muerte, cuando ella venga y la deseo tardía, y a mí no me toca verla, se dijera en papel impreso algo de la rareza del caso Allende-Salazar, al diseñaros, y sobre todo al público, su retrato cultural, su apenas bibliográfica etopeya, de rebuscador, conocedor e historiador «inédito» de nuestra pintura.

Y si me he excedido en la extensión de mis palabras, reconózcase el derecho con que voy a darle un varapalo: yo, quien cree que no va mal entre burlas y veras algo de vejamen en estos académicos discursos de contestación.

La brevedad de la referencia al llorado Doménech, no la justifica ni la autoriza la brevedad con

que el Sr. Herrero, otro buen amigo, le recibiera el día de aquella recepción académica. Pero sería en mí impertinencia hacer ahora otro retrato, otra etopeya.

La merecía Doménech; y en paralelo, pues murió también... inédito.

En nada se parecía al predecesor el sucesor, pero sí en eso de prepararse en su vida para terminar casi inédita su labor.

La del cordialmente entusiasta orientador de las juventudes de artistas, la del efusivamente elocuentísimo introductor de los alumnos al templo de la Belleza a crear, la del crítico escritor descontentadizo, aunque de tan embotada pluma para las críticas de periódico, comprendo yo más, me explico yo más, que caminara a quedar más que «édita», inédita, no escrita ni redactada, pues su apostolado era oral, la virtualidad del mismo personal, su eficacia al fin permanente en la memoria y más que en la memoria en el corazón de tantos artistas de nuestras generaciones nuevas. En Doménech, verbo vibrante del Arte nuevo (recordaré todo lo del de carteles), es más perdonable que no en el historiador Allende-Salazar el olvido de las cuartillas: él, además, tenía su tribuna cotidiana en los altos de este edificio, ganada en trance de reconocimiento de su positivo mérito, de su gran mérito,

aunque envuelto el trance en tumulto de arrebatada popularidad escolar, muñida y altanera, que hoy recuerda y siempre con ecuanimidad (perdonadme la jactancia) quien apareció vencido, vencido gracias a Dios (providencialmente, lo creo), y con ello no torcido acaso de mi asiento y mi vocación estrictamente universitaria.

Como a Doménech vivo (y desde el primer instante y con cordialísimo apretón de manos), al Doménech tristemente perdido hoy, malogrado y en tantas cosas inédito, rindo ahora mi tributo de admiración con todo el corazón, y enorgulleciéndome de tenerlo naturalmente dócil al dictado emotivo de un gran deber de estricta justicia: por la memoria del veintiséis años profesor de Teoría e Historia del Arte y Director después cinco años de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, hijuela y aneja a esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Con la repetidísima litúrgica plegaria del oficio católico de difuntos pídole a Dios con el descanso eterno, que la luz eterna, que la luz perpetua lúzcalle a la clara visión del espíritu, del exquisito ánimo vital, del malogrado D. Rafael Doménech Gallissá, el Maestro, el por antonomasia profesor de artistas, el Maestro querido de esta casa solariega de las tres nobles artes. Amén.

RAFAEL DOMENECH

Ejerció la crítica de arte desde las columnas de los periódicos y revistas siguientes: *Monografías de arte.*—*Pluma.*—*La Vanguardia.*—*Las Provincias.*—*Museum.*—*La Lectura.*—*El Liberal.*—*Revista contemporánea.*—*A. B. C.*—*Blanco y Negro*, etc., etc.

Hizo la traducción del *Apolo*, y son originales suyos los extensos apéndices de esta obra.

Fué encargado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de la confección y redacción del *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Tarragona*.

En su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desarrolló el tema *La crítica de arte*.

Otras obras suyas son: *Sorolla, su vida y su arte.*—*Las obras maestras de la arquitectura y de la decoración.*—*Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910.*—*Exposición de Artes Decorativas de Madrid.*—*Muebles antiguos españoles.*—*Tratado de Técnica ornamental.*—*El nacionalismo en arte*, etc.

(Nota cortesmente comunicada por su hijo D. Jaime.)

ACABÓSE
DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES DE
GRÁFICAS MARINAS
EL DÍA XXXI DE
MAYO DE
MCMXXX

